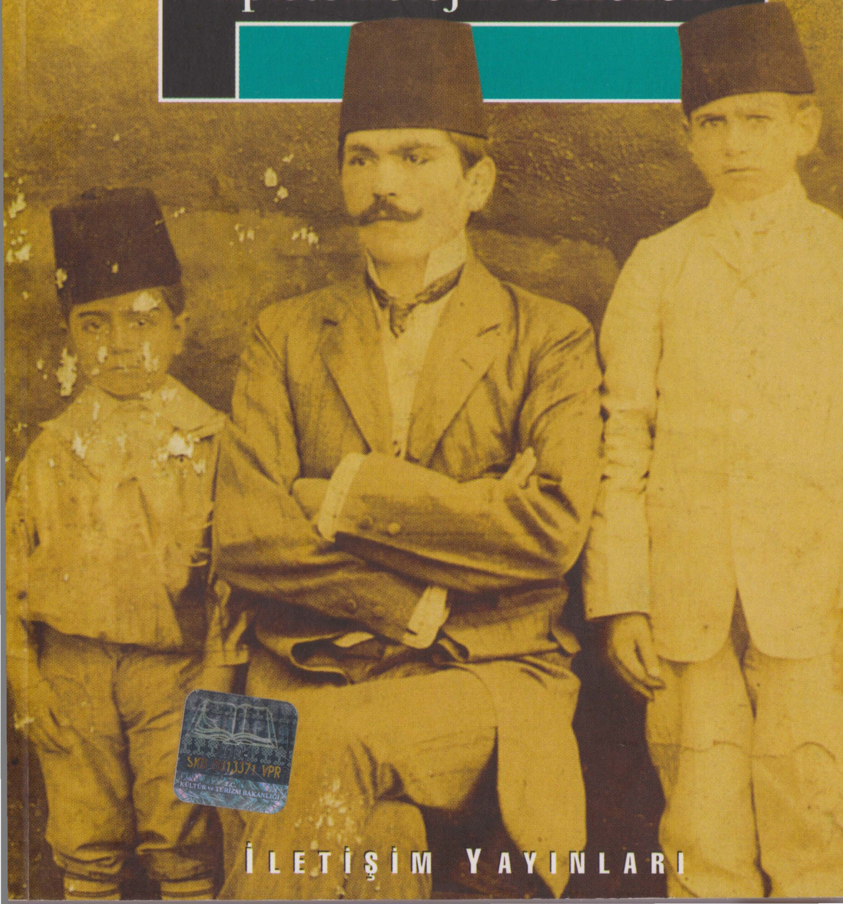
Jale Parla

Babalar ve Oğullar

Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri



İLETİŞİM YAYINLARI

JALE PARLA 1945'te İstanbul'da doğdu. 1964'te Arnavutköy Amerikan Koleji'ni, 1968'de Robert Kolej'in Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nü bitirdi. 1978'de Harvard Üniversitesi'nden anadalı İngiliz Edebiyatı, yandalları Fransız ve Alman edebiyatları olmak üzere Karşılaştırmalı Edebiyat doktorası aldı. 1976-2000 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü'nde öğretim üyeliği yaptı. Bilgi Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde öğretim üyesidir. *Efendilik, Kölelik, Şarkiyatçılık* (1985) ve *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (2000) adlı kitapları da İletişim Yayınları'nca basılmıştır.

İletişim Yayınları 118 • Araştırma-İnceleme Dizisi 25
ISBN-13: 978-975-470-077-0

1-6. BASKI 1990-2008, İstanbul
7. BASKI 2009, İstanbul

DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç
KAPAK Utku Lomlu
KAPAK FOTOĞRAFI Fatih Özgüven arşivi
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Ahmet Abbas
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

JALE PARLA

Babalar ve Oğullar

Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri



i l e t i ş i m

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

1980'de bir grup öğrencim araştırma konuları seçip seminerler yapmayı önerdiler. "Türk Romanının Doğuşu" konusunu belirlediğimizde bu gönüllü grubu Deniz Şengel, Nurdan Gürbilek, Sibel Kuvent, Barika Göncü, Bülent Somay ve Gürol Irzık oluşturuyorlardı. Deniz ve Barika iyi bir bibliyografya hazırladılar. Sibel ve Gürol, *İntibah* üzerine uzun, güzel bir inceleme yaptılar.

Onlar doktora çalışmalarını sürdürürken ben de projemize devam ettim. Murat Seçkin biriken ön malzemenin daktiloyla yazılmasına yardım ederken projenin adı "Tanzimat Romanında Mutlak Metin"di. Nüket Esen son kopyayı okurken kitabın başlığını buldum. Yaklaşık on yıldır bu projeye ilgi ve desteklerini esirgemeyen bu öğrencilerimin çoğu şimdi meslektaşım.

En büyük güçlüğü Osmanlıca metinlere ulaşmakta çektim. *Üss-i İnkılap ve Jön Türk*'ü babam yüksek sesle bana ve teybe okudu. Böyle çalışma, ne kadar zevkli olursa olsun, zaman açısından pek verimli olmadığı için bu yöntemi bırak-

tım. Osmanlıca metinleri yeni harflerle basan ya da kapsamlı bir biçimde alıntılayan araştırmacılara borcum, yaptığım sık göndermelerden bellidir.

Taha Parla her zamanki yardım ve desteğini esirgemedi. Diğer çalışmalarımda olduğu gibi, bu çalışmama da son şeklini o verdi.

I

BABASIZ EV

Roman Osmanlı kültürüne 19. yüzyılın son otuz yılında, 1870-1890 yılları arasında girdi. Roman kuramcılarına göre, romanın Batı'da ortaya çıkışı Batı'nın burjuvalaşmasıyla eşzamanlıdır ve yeni bir ideolojinin (liberalizmin) ve yeni bir epistemolojinin (ampirik pozitivizmin) temel ilkelerini yansıtır. Ayrıca, roman türünün, belki de bütün diğer türlerden daha fazla, döneminin ikonoklastik gerilimlerini taşıdığı kabul edilir. Ne var ki, yeni bir epistemolojiye yaslanmış olmakla birlikte kültürel değişim amaçlayan toplumsal süreçler içinde ortaya çıkan ve farklı bir düzeydeki gerilimleri ve anakronizmleri sergileyen başka bir roman türü, bu kuramsal incelemelere konu olmamıştır. O da yansıttığı toplumsal gerilimlere rağmen olanca gücüyle eski bir epistemolojiye bağlı olarak ortaya çıkan Türk romanıdır. Yalnız burada çok belirli bir dönemden, 1870-1890 yılları arasında yazılan ilk Türk romanlarının döneminden sözediyoruz.

Bu dönemde, Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivâyat* başlığı altında topladığı beş kitaptaki sekiz öykü ("Sû-i Zan; Esaret", "Gençlik; Teehhül", "Felsefe-i Zenan", "Gönül; Mihnetkeşan", "Firkat") onun 1875 yılında yayımlanan *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'sinin hazırlayıcısı olarak da görülebilir. Gene ilk roman denemeleri arasında Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme*'si ve Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat*'ı sayılır. Bunları, ilk Türk romanları örneğinden olarak birçok incelemeye konu edilmiş olan Namık Kemal'in *İntibah*'ı (1876) izler.

Tanzimat dönemi, görüldüğü gibi, bu dönemi başlattığı kabul edilen Tanzimat Fermanı'nın 1839'da ilanından ancak otuz altı yıl sonra ilk romanlarına kavuşmuştur. Bu ferman Batılılaşmaya yönelik bir dizi girişime meşruluk kazandıran bir belgeydi. Sultan Abdülmecid bu fermanla, o zamana kadar yalnızca yabancı ve kâfir değil, aynı zamanda kuşkulu bir düşman da sayılan bir kültür ve medeniyet alanına yönelme gereğini açıkça teslim ediyordu. Diğer bir deyişle, törensel bir yenileşme görüntüsünün arkasında uğursuz bir yenilmişlik ve yabancılaşma duygusu yatıyordu. Feman bir "tanzimat-ı hayriye", yani Osmanlı kural ve kurumlarının "hayırlı" bir düzenlenmesini vaat ediyordu. Aslında bir yeniden düzenleme oluşturacak bu düzenlemeler aynı zamanda halife olan sultanın hem dini, hem dünyevi otorite sıfatıyla onaylamak durumunda kaldığı yeniliklerdi. Yenileşme hareketinin içeriğini Sadrazam Mustafa Reşit Paşa, biçimsel ve resmi yanını da biraz Fransızca bilen, piyano çalan ve Batı müziğiyle tiyatrosundan hoşlanan Abdülmecid üstlenmişlerdi. Ne var ki olay görüldüğü kadar ikonoklastik sayılamazdı. Bâb-ı Âli'nin buna rıza göstermesinin ardında rejimin ömrünü uzatmak ve imparatorluğun ciddi iç ve dış bunalımlarına çözüm aramak gibi bir neden yatıyordu. Ve bu yarı gönüllü Batılılaşma programının gerçek amacı son derece kuşkucu ve

tedbirli reformcu adımlarla zaman kazanmak ve imparatorluğun siyasal, kültürel, felsefi temellerini sağlamlaştırmaktı.

Mehmet Ali Kılıçbay, *Argos*'ta yayımlanan "Tanzimat Neyi Tanzim Etti?" başlıklı makalesinde bu görüşü destekleyici bir yorum ve analiz öne sürer:

> Osmanlı zihniyeti geri çekilmeyi bir "nizam" bozulması, nizamdan bir sapma olarak görmüştür. İşlerin eskisi gibi yürümediğinin ilk kez farkedilmeye başlandığı andan itibaren, padişahlara veya "devletlûlara" verilen tezkire ve lâyihaların ana teması bozulmadır. Bozulma teriminin kullanılması ise, örtülü bir varsayımı, bozulmadan önceki durumun ideal bir hal olduğu varsayımını gerektirir. Bu da Osmanlı düşüncesinde "nizam-ı âlem" olarak ifade edilen durumdur. *Değişmez ve ideal olduğu kabul edilen bu düzen* (abç), Osmanlı düşüncesine İslâm Felsefesi kanalıyla aktarılan eski Yunan devlet ve tarih anlayışıdır.[1]

Kılıçbay, Tanzimat'ı uzak düşülmüş bir ideal düzene, yitirilmiş bir altın çağa dönebilmek üzere girişilmiş bir hareket olarak görür. Bu özlemde İbn Haldun'un çevrimsel tarih felsefesi egemendir. "Demek ki Tanzimat, çoğu zaman sanıldığının aksine, yapanlar tarafından, bir modernleşme programının bir parçası olmaktan çok, Osmanlı haşmetinin ihyasına, yani nizam-ı âleme yönelik bir hareket olarak anlaşılmalıdır" der Kılıçbay.[2] Nizam-ı âlemin başı, Kılıçbay'ın da belirttiği gibi, padişahtır. Gerçekten de, Osmanlı düzenindeki bozuklukların düzeltilmesi için yenilikçi Namık Kemal'in önerisi meşveretti. "Cumhur"a karşıydı, çünkü bunu Osman-

1 Mehmet Ali Kılıçbay, "Tanzimat Neyi Tanzim Etti?", *Argos*, No. 15, s. 58.
2 A.y., s. 59.

lı bünyesi için aşırı bir akım olarak görüyordu. Diyeceğimiz şudur ki, Tanzimat'ta "yenilikçi" diye nitelendirilen düzenlemelere ne kadar zaman ve enerji harcanmışsa, yenilikçi atılımların sınırlarını çizmeye bunun birkaç katı özen ve enerji harcanmış, dahası bu sınırlar egemen bir epistemolojinin şemsiyesi altında *nakl* ile, *ayet* ve *hadis* ile pekiştirilmiştir. Tanzimat'la yaşanılan modernleşme sürecinin en belirgin ve şimdiye dek üzerinde pek de fazla durulmamış sınırı, epistemolojiktir; Tanzimat'ın bilgi kuramına ilişkindir.

Tanzimat'ın Osmanlı kültürel yaşamında Doğu ve Batı normları arasında bir ikilem yarattığına ilişkin yaygın bir kanı giderek klişeleşti ve Tanzimat kültürünü "ikilemli bir kültür" olarak damgaladı. Oysa böyle bir ikilem var gibi görünse de, Beşir Fuad'a kadar Tanzimat yazarlarının bu tür bir ikilemden ciddi biçimde etkilendiklerini, hatta ikilemin kutupları arasında gidip geldiklerini bile söyleyebilecek durumda değiliz. Tanzimat sözkonusu oldukta belki de Orhan Okay'ın "mülemma" saptaması daha geçerlidir. Okay'a göre, "Tanzimat devrinin hususiyetlerinden biri de Doğu ve Batı medeniyetinin, adetlerinin, kültürlerinin birbirine karışmasıdır. Buna bir sentezden ziyade eski tabiriyle mülemma demek daha yakışır. Bir kültür unsurunu benimsemek değil, sadece beğenmek, eskiden de vazgeçememek, fakat bir terkibe ulaşamamak. İşte Tanzimat'ın mülemması budur."[3] Mülemmanın sözlük anlamı, alaca, renk renk, her dizesi başka dilde manzume, sıvanmış, bulaşmış olarak veriliyor. Tanzimat'ta karşılaşan Doğu ve Batı böylesine gelişigüzel bir karışımı da doğurmadı. Sentez -Okay haklıdır- hiç değildi; ama bu karşılaşmadan doğan yeniliğe mülemma diyeceksek bunun bir mantığı vardı: Egemen bir İslâm kültürünün şemsi-

[3] Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, s. 358. Bundan böyle bu kitap, Okay (1975) olarak anılacaktır.

yesi altında sınırları son derece kesin ve kısıtlı bir Batı'ya yönelişin mantığı. Sınırlar, yenilikçilerin söyleminde, yapıtlarında, tartışmalarında, tepkilerinde tekrar ve tekrar çiziliyordu.

Tanzimat'ın dünya görüşü doğallıkla Osmanlı normları ve kültürünün egemen olduğu bir dünya görüşüydü. İlk romanlar da, yenilikçi seçkinlerin, yeniliğin kapsam ve sınırlarını belirlerken, önerilerini popüler bir uygulamayla romana dökmeyi seçtikleri bir dönemde yazıldı. Bu yazarlar, Osmanlı kültürünün kapsamlı ve mutlak egemenliğinde birkaç Batıcı yeniliğin zahmetsizce sindirilebileceği ve bu sindirmenin de yararlı olacağı konusunda ortak bir görüşe sahiptiler. "Yenilikçi" ilkelerin tümünü geleneksel kültürel normlar çerçevesinde, hatta bu normların terimlerine "tercüme" ederek tanımlamaya özen gösteriyorlardı. Bu, imparatorluğun ahlâk, İslâm düşün ve hukuku alanındaki temellerinin pekiştirilmesi ve Batı'dan alınacak bir dizi teknik gelişmenin bu ana halkalara eklemlenmesi anlamına geliyordu. Başka bir deyişle, yenilik fikrinin ardında biçimlendirici, yoğurucu, belirleyici bir Osmanlı kültürünün mutlak egemenliği vardı. Üstelik bu kültürün üstünde yükseldiği epistemolojik temel, adapte edilecek Batı kültürünün üzerinde yükseldiği epistemolojik temele taban tabana zıttı. Romanın çıktığı 1870'li yıllarda henüz hiç kimse bu epistemolojik karşıtlığın bilincinde gibi görünmüyordu. Beşir Fuad ve ondan sonra Recaizade Ekrem dışında.

Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğdu. Batılılaşma süreci içinde benimsenen diğer kurumlar gibi, roman da tedbirli bir öykünmeyle, Batı modellerine göre yazıldı. Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavır aldı, ama vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önüne geçti. Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir

halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı.

Oysa, örnek alınan Batı romanında romancı her ne kadar eğitici ve yol gösterici konumundan henüz pek çıkmamış idiyse de, kullandığı anlatım tekniği yaşamın nesnel bir betimlemesini yapmayı amaçladığını gösteriyordu. Bu nesnellik, 18. yüzyılın epistemolojik devrimiyle yeniden tanımlanan nesnellikti. Dolayısıyla ilk Türk romancıları, Batı romanlarının ardalanında kendilerininkinden çok farklı bir epistemoloji bulunduğunu pek kavramamış olarak bu romanları benimsediler. Hatta Avrupa'da 19. yüzyılın gerçekçi temsilcileri diye bilinen Dickens, Balzac, Stendhal gibi romancılardan değil de, baba ve oğul Dumas'lardan, Hugo ve Lamartine'den etkilenmeyi seçmeleri de buna bağlıdır. Çünkü bir bakıma, Batı'da da, romantik roman, ampirik pozitivist bilgi kuramı öncesi yazılan romansların ardalanındaki apriorist, idealist bilgi kuramına daha yakındır; oysa gerçekçi roman, 18. yüzyıl Batı düşününe egemen olan ampirist, pozitivist bilgi kuramının ilkelerini izler.

İlk Türk romanları, son derece kendilerine özgü anlatı biçimleri sergilerler. Görünüşte, çelişkili bir anlatı, yer yer hem kurguyla, hem de kişileştirmeyle tutarsız olabilir. Ama egemen anlatı biçiminin apriori, idealist ve camiacı yargılardan yola çıktığı ve öykünün diğer öğelerinin (kurgu, kişileştirme gibi) önem sırasında ikinci planda geldiği anlaşılırsa, bu kendine özgü roman yazma üslubunun mantığı da açıklık kazanır.

Bugün bize çelişik ve tutarsız görünen anlatı tekniği, Tanzimat romancısının üslubunu belirleyen epistemolojinin doğal bir gereğiydi. Gerçeği evrensel, değişmez, soyut ve sorgulanmaz olarak belirleyen bu epistemolojide, Tanzimat romancılarının her biri bu tür gerçeklerin bekçisiydiler. Bu bekçiliğin her zamankinden daha gerekli olduğunu hissedi-

yorlardı, çünkü yazarlığa atıldıkları bu yıllarda egemen bilgi kuramında, kültür ve dünya görüşünde kökten bir değişiklik olmamış, buna karşılık, başta mutlak hükümdarın geleneksel kudreti olmak üzere Osmanlı kurumlarında, yenileşme zorunluluğundan kaynaklanan meşruiyet boşlukları doğmuştu. Gerçi Osmanlı İmparatorluğu ilk kez bir çocuk padişah görüyor değildi ama, Tanzimat'ın arkasında durmaya çalışan on altı yaşındaki Abdülmecid en çok babaya gereksinim duyulan bir dönemde bu yeri doldurmaya çalışan bir çocuktu. Başka bir deyişle, Osmanlı'nın kültür normları sisteminde, bu normların mutlaklığını destekleyen kurumsal otorite zaafa düşmüştü. Gerek edebi, gerekse edebiyat dışı metinleri biçimlendiren epistemolojik kuram, mutlakçı bir epistemolojik kuramdı. Ana hatlarıyla, Kuran'ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyle kötünün kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkıha dayalı bir hukuk ve kelama dayalı bilgilenme yönteminde oluşmuş bir kuramdı bu. Ama bizzat padişahın ve önde gelen siyasi kurumların bu epistemolojik temeli eskisi gibi koruyacak yerde, Batı kural ve kurumlarına yenik düşebilme olasılıkları ilk romancıların işini çok güçleştiriyor, bir bakıma onları ve metinlerini "baba otoritesinin" koruyuculuğundan yoksun bırakmış oluyordu. O baba ki, gerek simgesel, gerekse gerçek anlamıyla, Tanzimat düşüncesindeki yeri tartışılmazdı. Tanzimat romancıları için babaya duyulan bu gereksinimden kurtulmak, ancak kökten bir epistemolojik dönüşüm geçirmekle mümkündü ki, bu henüz gerçekleşmemişti. Batılılaşma programını belirli kısıtlamalarla yönlendirmeye çalışan Osmanlı aydınları kaygan ve korumasız bir zemindeydiler. Artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arıyordu. Metinler yetimdiler. Şerif Mardin'in de

söylediği gibi Batılılaşmanın ilk aşamalarında bulunan İslâm topluluklarında, babayı simgeleyen "adil hükümdar" modeli tipik bir arayıştır.[4] Nitekim Osmanlı kültürünün Batılılaşmasının ilk aşamalarında da hem siyasal, hem de edebi söylem yoğun bir baba arayışını yansıtır. Bu ikonoplastik arayışta sık sık rastladığımız bir metaforla, Tanzimat'ın korunmaya muhtaç bir çocuk olduğu fikri yinelenir.

Namık Kemal, *İbret*'te çıkan "İstikbal" makalesinde (1872) şöyle yazar:

> Tanzimatın perverişi adil ve himayetiyle ağuşu vatanda neşvü nemaya başlayan nazende tıflı terakki tabiatıyla yakında şu gördüğümüz emekleme tarzında yürüyüşünü terk ile cihan-ı medeniyetin hareketi hakayıkcûyanesiyle müsabakaya başlayacaktır.[5]

Tanzimat dönemiyle birlikte "terakki"si başlayan her şey Tanzimat yenilikçilerinin gözünde henüz çocuktur; bu zayıf ve korunmaya muhtaç çocuk gelişim sürecindedir. Samipaşazade Sezai'ye göre roman da böyledir:

> Bugün romanlar baziçe-i efkâr olan garaib-i hikâyât ve acaib-i rivayat şekl-i tıflanesinden çıkarak serair-i tabiata karşı ulûm ve fünunun kazandığı muzafferiyetle ve kalb-i insaniyete senelerce edilecek tetkikat ve neşriyatın hasıl ettiği tecrübelere istinaden bir üslub-u âli-i şairane ile yazılır. Buna ilm-i teşrik-i edebi deyimini kullanmak caizdir sanırım.[6]

[4] Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri*, s. 51.
[5] Mustafa Nihat Özön, *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*, s. 34. Bundan böyle bu kitap, Özön, *İbret* olarak anılacaktır.
[6] Olcay Önertoy, *Edebiyatımızda Eleştiri*, s. 96. Bundan böyle bu kitap, Önertoy, Eleştiri olarak anılacaktır.

Tanzimat'ın amacı, Şinasi'nin deyişiyle "Asya'nı akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bikr-i fikrini izdivaç ettirmek"[7] olduğuna göre; Asya'nın erkek, Avrupa'nın kadın olarak şahıslandırıldığı bu evlilik eğretilemesinde egemen olan, Doğu'nun mutlakçı düşünce sistemidir. Gene Doğu'nun bu mutlakçı sistemini çok benzer bir eğretilemeyle vurgulayan Namık Kemal'in şu deyişine bakalım: "Onların bir takım âsar-ı nefisesini taklit eder ve Şark ve Garbın fikr-i kemâl ve bikr-i hayâlini izdivaç ettirmeye çalışırız."[8] Burada da, "fikri kemâl"in, bütün erkek kadın karşıtlıklarında erkeği, "bikri hayâl"in kadını temsil ettiğini biliyoruz.[9] Demek ki, Tanzimat yazarları Batılılaşmayı, Batı'dan ne denli örnek alma ya da Batı'ya öykünme içerirse içersin, erkek egemen bir evlilik birleşmesinin edilgin öğesi olarak görüyorlardı. Bu birleşmenin kurallarını dikte etmek, sınırlarını koymak elbette ki o denli güç bir iş olmayacaktı. Yeter ki, bu kuralları koyacak, bu sınırları çizecek bir otorite simgesi bulunsun. Bunun içindir ki Namık Kemal'in *İntibah*'ında Ali Bey'in *yetim* kalışı şöyle anlatılır:

> Fakat bu âlem-i inkılâp kendi gibi sebatı sevenlerden olmadığından çocuk *yirmi* yaşına girer girmez sebeb-i vücudu, *mürebbi-i efkârı* (abç) olan pederi ahirete intikal etmekle Ali Bey'in halinde birbirini müteakip envâ-i tegayyürat envâ-i belâya zuhur etmeye başladı.[10]

Aynı koruyucu, eğitici, yönlendirici otorite kavramı bir

7 Mehmet Kaplan, *Namık Kemal*, s. 47.
8 Özön, *İbret*, s. 43.
9 Yeni feminist eleştiri bu tür karşıtlıklar üzerine kurulu dil özelliklerini ideolojik çalışma konusu haline getirmiştir. Bkz. Helene Cixous ve Catherine ve Clement, *La Jeune Née*, Paris, 1975.
10 Namık Kemal, *İntibah*, s. 17.

başka yerde, bu kez Namık Kemal "Bir Mukaddime"de, edebiyatın işlevini tanımlarken, aynı sözlerle yinelenir:

> Zâhirde gönül eğlendirmekten başka bir işe yaramaz gibi görünen edebiyatın erbab-ı tetkik nazarında aksamı fünunun en nâfi ve en muteberlerinden olmasına bir büyük sebep de mürebbi-i ruh ve müzekki-i efkâr olan emsali ahlâkın tezyidinde gösterdiği kuvvettir.[11]

Namık Kemal çocukluk dönemini yaşayan toplumsal yapılar arasına kamuoyunu da katar. İktisat politikalarını devletin çizmesi gerektiğini söylerken "bizde efkâr-ı umumiye henüz hâl-i tufuliyette bulunduğu ve bir müdir-i müdebbire ihtiyaç olduğu cihetle" açıklamasını getirerek kamuoyunu oluşturmada hükümetin öncülüğünü şart koşar.[12] Aynı biçimde Ahmet Mithat Efendi'de de toplumsal yaşamın her cephesinde "millet babalığını" yüklenmiş koruyucu bir padişah özlemi gizlidir. Babasızlıkta Osmanlı kültürü her zaman babanın yerini alabilir, ama iktisat düşüncesi gibi Osmanlı yaşamında yeni olan ve ilkeleri ayrıntılandırılmamış bir konuda baba/padişahın rehberliğine özel bir gereksinim vardır. Ahmet Mithat Efendi "Peder Olmak Sanatı"nda şöyle der:

> "Tahdis-i nimet bir mecburiyet-i mukaddesedir. Binaenaleyh tahdis-i nimet yolunda arzederiz ki ulûm-ı cedide ve sanayi-i nefisenin bir zamanlar için bilkülliye yabancısı gibi bir hâlde iken mücerred padişahımız, mürşid-i âzam ve ekremimiz şevketlû efendimiz hazretlerinin millet babalığına ait olan inâyet ve âtıfetleri saye-

[11] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Namık Kemal Antolojisi*, s. 70. Bundan böyle bu kitap Tanpınar, *Antoloji* olarak anılacaktır.
[12] Kaplan, *Namık Kemal*, s. 22.

> sinde delâlet-i mürşidâneleri semeresiyle elyevm ulûm-ı cedide ve sanayi-i nefisede gereği gibi bizâa sahibi milletten addolunuyoruz.[13]

Nitekim Ahmet Mithat *Üss-i İnkılap* adlı kitabında da padişah himayesinde bir tür merkantilizmi savunur.

Özetle Tanzimat yazarlarının şöyle bir normatif öncelikler sıralamasına bağlı kaldıklarını söyleyebiliriz: Yenileşme hareketinin temelini Doğu'nun ahlâki ve kültürel boyutlarıyla Doğu'nun dünya görüşü oluşturmalıdır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde yazardır. Tanzimat gibi, mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde, dünya görüşü hâlâ mutlakçı olmakta devam ediyorsa, yazara babalık görevi düşer. Her Tanzimat yazarının içinde bir "mürebbi-i efkâr" gizlidir; her satır "nazende tıfl"ın terakkisi içindir.

Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkaracak şeytan ise Batı'dan gelecek fen ve teknik değil, duyusallık ya da Tanzimat deyimiyle "şehevilik"tir. Tanzimat romanında ruh ve beden yalnızca birbirinden ayrı varlıklar değil, birbirine karşıt varlıklardır. Bedensel olan her duyuya kuşkuyla bakılır. Shakespeare çevirilerinde duyularla beslenen imgelerin tümü sansür edilmiş ve yerlerine düşünsel imgeler konmuştur. Tüm romanlarda aşk, şehevilik ve sevgi diye ikiye ayrılır; kadın kahramanlar da erkeklere olan bağlılıkları ruhani bir sevgi mi yoksa duyusal bir şehvet mi olduğuna göre melek ya da şeytan olarak sınıflandırılır. Babalarını kaybetmiş ve İslâm kültüründen kopmuş genç erkekleri bekleyen en büyük felaket ikinci tür kadınların peşinden sürüklenmektir.

Namık Kemal 1881 yılında Ernest Renan'a karşı *Renan*

[13] Okay (1975), s. 13.

Müdafaanamesi'ni yazdı. Ernest Renan kutsal kitapların da bilimsel ve sorgulayıcı bir yöntemle okunabileceğini ileri sürmüştü. Bununla da kalmayıp, 1873 yılında İslâmiyet'in eğitime ve ilerlemeye engel olduğuna dair bir konferans vermişti. Namık Kemal, Renan'a cevaben yazdığı bu savunuda kendi düşünce sistemi içinde Batılılaşmanın sınırlarını da belirledi. Namık Kemal'in Batılılaşmaya koyduğu bu epistemolojik sınır, Türk romanının çıkışında romanın da sınırlarını oluşturması bakımından paradigmatiktir.

Öte yandan Türk düşününde ampirizm ve pozitivizmin öncülerinden Zola hayranı ve tanrıtanımaz Beşir Fuad 1887 yılında damarlarını keserek intihar etti ve ölüme yaklaştıkça vücudunun gösterdiği tepkileri bir bilim adamı titizliğiyle not etti. "Ameliyatımı icra ettim. Hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor. Kan aksın diye hiddetle kolumu kaldırdım. Baygınlık gelmeye başladı."[14] Oğluna Namık Kemal adını koyan Beşir Fuad'ın bu davranışı Türkiye'de ilk deneysel metni yaratma çabasının dramı, mutlak metni yadsıyışın bedeli, babaya isyan'ın trajik jestiydi. Yine de Tanzimat düşününde belirleyici olan babayı öldürmek değil, ölmekte olan babayı diriltmek çabalarıdır.

Bu çalışmada Türk romanının doğuşunda belirleyici olan bilgi kuramı, babalar ve oğullar eğretilemesi çerçevesinde incelenecektir. Baba-oğul ilişkisi Tanzimat döneminde bir çatışma değil devamlılık ilişkisidir. Bu muhafazakâr ilişkinin oğulları ilk romancılarımızdır ve hepsi de kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır. Hepsinin de bağlı olduğu otorite mutlak bir İslâm kültürü ve epistemolojisidir. Bu epistemolojik çerçeve içinde doğan Türk romanının o dönemde aşağı-

[14] Orhan Okay, *Beşir Fuad*, s. 76. Bundan böyle bu kitap Okay (1969) diye anılacaktır.

daki sınırları aşamamış olması doğal görülebilir:

1. Bilgi kuramı açısından bakarsak, Tanzimat romanındaki gerçekçilik İslâm felsefesince içerilmiş mutlakçı ve apriorist bir epistemolojinin gerçekçilik anlayışıdır. Yani gerçek verilmiştir; ona ulaşma yolları ise İslâm epistemolojisiyle belirlenmiştir.

2. Kişileştirme açısından bakarsak roman kişileri, toplumsal törelere sıkı sıkıya bağlı, camiacı bir kültürün üyeleridir. Romanlar, aksine davrananların ibret verici öyküleriyle doludur. Kişileştirmeler davranışçı ilkeler ışığında değil, ideal kültürel tiplemelere ve alegorik modellere göre yapılır.

3. Romanlarda egemen olan izlek açısından bakarsak duyusallık iyiyle kötünün çatıştığı bir dünya görüşünde hep kötüyü temsil eder ve teknik amaçlarla değil (anlatım, imgelem, kişilik betimlemesi gibi) ahlâksal amaçlarla kullanılır.

4. Anlatı açısından bakarsak Türk romanındaki müdahil yazar, Batı romanındaki müdahil yazara göre, metne çok daha egemendir. Müdahale etmek uğruna kendi roman kurgusu ve kişileştirmeleriyle çelişkiye düşebilir. Çünkü anlatıyı yönlendiren nedensel değil alegorik mantıktır.

II

MUTLAK METİN

19. yüzyılın sonuna dek Osmanlı dünya görüşüne İslâm düşüncesinin egemen olduğu, yenilerde, Taner Timur'un çalışmasıyla bir kez daha öne sürüldü. Örneğin imparatorluğun çöküşüne kadar Osmanlı uleması arasında kabul gören ve medreselerde okutulan Saadettin Taftazani, aklın sorgulamasını yadsıyan, felsefeyi dışlayan, varoluşun temel sorularını kelam ve tefsir ilimlerinin skolastik yanıtlarıyla karşılayan etkin bir otoriteydi.[1] Gene Taner Timur'dan okuduğumuza göre, Taftazani, eserinin girişinde Kelam ilminin "şüphenin ve evhamın karanlıklarından uzak" olduğunu belirtir.[2]

Necati Öner de *Türkiye'de İlim ve Mantık Anlayışı* adlı kitabında Osmanlı aydınlarının dünya görüşlerinin üç kaynaklı bir epistemolojiden oluştuğunu söyler. Bu üç kaynak-

1 Taner Timur, *Osmanlı Kimliği*, s. 46-52.
2 A.y., s. 47.

tan birincisi İslâm ilminin temelini oluşturan fıkıh ve kelam, ikincisi Yunan uygarlığından, özellikle de Aristoteles'ten etkilenmiş suri mantık, üçüncüsü de Mezopotamya uygarlıklarından gelen gizemci bir ilim anlayışıdır.

Değişik İslâm düşünürlerinde farklı ilim tasnifleri bulmak mümkünse de, İslâm düşüncesinin genelde ilmi, şer'i ilimler ve şer'i olmayan ilimler diye ikiye ayırdığını söyleyebiliriz. Bunlardan şer'i ilimlere nakli ilimler, şer'i ilimler dışında kalan ilimlere akli ilimler de denir. Nakli, ya da şer'i ilimler fıkıh ve kelam, yani İslâm'ın Kuran'a dayalı temel ilimlerinden oluşur. Akli ilimler ise bunun dışında kalan pratik ve teorik ilimlerdir. Örneğin Tanzimat'ta Ahmet Cevdet Paşa'nın tasnifine göre akli ilimler, ahlâk, siyaset, ilâhiyat, riyaziyat, tabiyatı içine alır. Necati Öner'e göre de "bu tasnifler, Tanzimat'tan sonraki fikir hayatımızda tam bir Ortaçağ zihniyetinin ifadesi olan ilim telakkisinin devam ettiğini gösterir." "İslâm aleminde 12. asırdan itibaren başlayan kendi içine kapanış ve medreselerin skolastik zihniyeti rasyonel düşünceyi ikinci plana atmış, fikri çalışma siklet merkezini dini bilgiler üzerinde toplamıştır. Tanzimat'tan sonra fikir kapılarının Avrupa'ya açılmış olmasına rağmen bu durumun bir müddet daha devam etmesini tabii karşılamak gerekir."[3] Başka bir deyişle, Aydınlanma sonrası felsefesinin varlık ve bilgi edinme yollarına ilişkin yeni soruları Osmanlı ilim felsefesinde sorulamıyordu, ya da sorulsa bile bunlar akli ilimler altında sınıflandırılıyorlar ve safsata olarak reddedilmek üzere tartışılıyorlardı. Çok yararlı bulduğum bir özeti Taner Timur'dan aktarıyorum:

> Osmanlılar, Hanefi mezhebine mensup idiler. Hanefilik de diğer mezhepler gibi, her şeyden önce Kuran ve

[3] Necati Öner, *Türkiye'de İlim ve Mantık Anlayışı*, s. 16.

Hadis'lere dayanıyordu. Kuran-ı Kerim, her Müslüman öğrencinin daha çocukluğunda ezberlemesi (hıfzetmesi) gereken kutsal kitaptı. Onu peygamberin söz ve fiillerinin nakli olan Hadis (veya Sünnet)ler tamamlıyordu. Hadis koleksiyonları İslâmiyet'in ilk devirlerinden itibaren peygamberi ilk tanıyanlar (Sahabe) ve onların öğrencileri (Tabiin) tarafından toplanmışlardı. Zamanla bunlara birçok yeni hadisler ilave edilmiş ve böylece dört sınıf hadis ortaya çıkmıştı. Bunlar eskilik ve güvenilirlik sırasına göre Hadis-i Mütevatire, Hadis-i Meşhure, Haber-i Vahid ve Hadis-i Mürsel olarak isimlendiriliyorlardı. Hadisleri toplayan altı ayrı alim tarafından meydana getirilmiş altı önemli kitap (Kütüb-ü Sitte-i Mutebere) mevcuttu. En önemlisi Buhari tarafından hazırlanmış olan bu kitaplar, İslâm hukukunun Kuran'ı tamamlayan temelini teşkil ediyorlardı.[4]

Konuya çok yakın olmayan okurların hafızasını tazelemek için birkaç kısa tanımlama yapmak gerekirse, İslâmiyet'in ilk zamanlarında Kuran'ın dışında hiçbir şeyin bilgi olarak kabul edilmediğini, fakat zamanla Kuran'ı anlamak ihtiyacından tefsir, Peygamber'in sözlerini saptamak ve bunların doğruluk derecelerini tayin etmek için hadis, ve usul-ü hadis, toplum yaşayışına Kuran'ın emrettiklerinin nasıl uygulanacağını tayin etmek için de fıkıh ve usul-ü fıkıh ilimlerinin yerleştiğini anımsatabiliriz. Bu İslâmi ya da şer'i ilimler tam anlamıyla nakli idiler, yani sorgulanamaz doğrulardan oluşuyorlardı. Her türlü sorgulama bir savunuya dönüşüyor, bu savunu da dogmaların pekiştirilmesiyle sonuçlanıyordu. Taner Timur'un dediği gibi "Osmanlı uleması yorumları tekrar tekrar yorumlayarak düşünceyi daha da basitleş-

[4] Timur, s. 62.

tirmiş ve kalıplar haline sokmuştur."[5]

Bu konuda Hıfzı Veldet Velidedeoğlu da aynı düşüncededir. Ona göre de Tanzimat'ta bırakınız bir bilim devrimini, bilimsel dönüşüm bile olmamış, ve bu dönemin dünya görüşü "ümmet terbiyesinin hakimiyeti, müşahade, tetkik, tecrübe, tenkide kat'iyyen yer vermeyen ayetlerin, hadislerin ve diğer metinlerin Aristo mantığına göre şerh ve tefsirine inhisar eden, mânâdan ziyade lafza kıymet veren, yazıya hiç yer vermeyen skolastik tedris metodu, tedris lisanı olarak anadil yerine Arapçanın hakimiyeti, tedris için hususi ve müstakil dersanelerin ve tedris vasıtalarının bulunmaması"yla kısıtlanmış ve belirlenmiştir. "Garbın 18 ve 19. asırlarda meydana koyduğu sistemik hukuk ilmi ve nazariyatı Tanzimat'taki kanunlaştırma hareketinin hiçbir surette muharriki olmamış, ancak bu nazariyatın mahsulleri olan Garp mevzuatı ve bilhassa Fransız kanunları sonradan birçok kanunlarımıza modellik yapmıştır."[6] Bunun neden böyle olduğunu da Hıfzı Veldet şöyle yanıtlar: "Tanzimat'ta ıslahat arzularının bir hududu vardı ki o da şeriattı."[7] Tanzimat düşünürleri elbette bu sınırları bir miktar zorlamışlardır; örneğin bir Ahmet Mithat Efendi'nin harita ve küreleri eğitim aracı olarak kabul edeceği ve şeytan aleti diye reddetmeyeceği kesindir. Gelgelelim, bu tür "bağnazlıkların" reddi dışında Tanzimat yazar ve düşünürleri epistemolojik bir sorunsal yaşamamışlardır. Hatta Hilmi Ziya Ülken'e göre Surî mantık Tanzimat ve Meşrutiyet arasındaki devrede medrese dışına da çıkmıştır. Hilmi Ziya bunu bir anlamda, "Şark düşüncesinin Batı'ya direnişi" olarak görür. Hilmi Ziya şöyle der:

5 A.y., s. 52.

6 Hıfzı Veldet (Velidedeoğlu), "Kanunlaştırma Hareketleri ve Tanzimat", s. 70, *Tanzimat.*

7 A.y.

Bu maksatla, hem Surî mantıkı kuvvetlendirecek nazari eserler çıktığı gibi, Surî mantık yeni idadi ve rüştiyelerde okutuluyor, bu tahsil çağında mümkün olduğu kadar anlaşılır bir hale gelmesine dikkat ediliyordu. Harbiye mektebi ve Nümune-i Terakki hocalarından Süleyman Sırrı Efendi (1893)de bu maksatla tedris edilen bir mantık neşretti. Bu kitapta Surî mantığın bütün meseleleri anlatılırken daima ayet ve hadis zikretmek suretiyle dini akide takviye edilmek isteniyordu. Diğer cihetten, mekteplerde okutulan fizik, kimya, riyaziyat ve tabiat ilimleriyle Surî mantık arasındaki münasebet hiç düşünülmüyordu.[8]

Bu çelişkiden müsbet ilimlerin ne denli zararlı çıktığını Fahir Yeniçağ şöyle dile getirir: "Yalnız Tanzimat devresinde değil, fakat Osmanlı İmparatorluğu'nun devamı müddetince imparatorluk dahilinde, fiziği, ilim olara tetkike kalkışacak olursak, sonsuz olduğu kadar hazin bir boşluk karşısında kalırız. Avrupa'da Abelard, Rabelais ve bilhassa Roger Bacon gibi birçok serbest düşünceli mütefekkirlerin hücumlarıyla baltalanan otorite üzerine kurulu ilmin yavaş yavaş nisyana karışması ve onun yerine tecrübi metodun kaim olması keyfiyetine tamamiyle bigâne kalınmış ve ilim merkezleri olmaları icap eden medreseler 20. asrın başına kadar sofistik münakaşalara sahne olagelmiştir."[9] Adınlanma Çağı'nın Tanzimat'ta yalnızca *Muhaverat-ı Hikemiye* (1859) ve *Telemak*'la (1860) temsil edilmesi Mehmet Kaplan'a göre de oldukça cılız bir temsildir.[10] Bu kitaplardan birincisi Voltaire, Fenelon ve Fontenel'den, ikincisi de Fenelon'dan çeviriler içerir.

[8] Hilmi Ziya Ülken, "Tanzimat'tan Sonra Fikir Hareketleri", s. 13, *Tanzimat*.
[9] Fahir Yeniçağ, "Tanzimat'tan Önce ve Sonra Fizik Tedrisatı", s. 2, *Tanzimat*.
[10] Mehmet Kaplan, *Namık Kemal*, s. 31.

Psikolojinin durumu da fizikten çok farklı değildir. Gene Hilmi Ziya'ya göre, Tanzimat düşünürleri, mantıkta olduğu gibi, psikolojide de Aristo ilkelerine bağlı kalmışlardır. "Hakim fikir Aristo'nun canlı mevcutlara hareket, neşvünema ve nutuk kuvvetlerini veren prensip diye tarif ettiği "Nefs" cevheridir. İbni Sina'dan sonra bütün klasik felsefe kitaplarında bu psikoloji telakkisi devam etmiştir."[11]

Hukuk'ta da benzer bir durum gözlemleriz. Bütün yenilikçi hareketlere, geride duran "mutlak bir metnin" gözaltında, denetiminde girişilmiştir. Cevdet Paşa'ya göre *Mecelle* diğer bütün kanunlardan üstündür çünkü "... beş altı fakih zatın marifetiyle vaz'ı ilâhi olan şeriatı garradan ahz ve iltikat edilmiştir."[12] Dolayısıyla, Hıfzı Veldet'e göre *Mecelle* fıkha, yani İslâm hukukuna dayanır ve "dine müstenit hukukun muğlaklığını taşır."[13] Namık Kemal de 24 sayılı *İbret*'te çıkan bir makalesinde Tanzimat'ın getirdiği yeni hukuksal düzenlemeleri eleştirirken şöyle der: "Bu hareket pek çok karışıklıklara ve gürültülere sebep oldu. Halk tarafından iyi görülmedi, halbuki onun yerine fıkıh hükümleri tanzim edilerek tatbik olunsalardı, halk bunları hiç itirazsız kabul eder ve Avrupa dahi İslâm hukukunun sade ekalliyetleri korumak değil, bütün insanlığı idare edecek bir mükemmeliyette olduğunu anlardı."[14] Ahmet Mithat *Müşahedat*'ta şeriatı şöyle savunur: "Şeriat ahkâmı herkesin hukukunu da, vazifelerini de; akla, hikmete ve keyfiyete gayet uygun şekilde ayarlamıştır."[15]

İşte mutlak bir metne bu denli bağlı bir dönemde, o mutlak metnin arkasında duran bir baba otoritesinden yoksun

[11] Hilmi Ziya, s. 16, *Tanzimat*.
[12] Hıfzı Veldet, s. 54, *Tanzimat*.
[13] A.y., s. 56.
[14] Özön, *İbret*, s. 24.
[15] Ahmet Mithat Efendi, *Müşahedat*, s. 157.

bulunmak, Tanzimat düşünürleri için oldukça tedirgin edici bir ruh haline neden oluyordu. Babanın yokluğunda tek tutamak kuvvetli bir ahlâk anlayışı gibi görünüyordu. Belki de bu yüzden 19. yüzyılda çok sayıda "oğula nasihat" ya da "çocuk terbiyesi" kitaplarına rastlarız. Ahmet Mithat Efendi'de bu sorun bir tutku niteliğindeydi. Romanlarında bıkmadan usanmadan, babanın yokluğunda doğru ahlâk ve terbiyeye ulaşabilmiş çocukların kurtulabildiğini, diğerlerinin ise baştan çıkarak kaybolduklarını anlatır. Ahmet Mithat Efendi'de "mürebbi-i efkâr"ın ille de bir baba olarak şahıslanması gerekmiyordu. *Demir Bey*'de babasız Pollini'nin dediği gibi "Anam, babam, hısmım, akrabam, kimsem olmadığı halde kavânin-i medeniyemiz bana ana baba derecesinde hâmi olmak lâzım gelmeyecek mi?"[16]

Ahmet Mithat Efendi'de babasızlık, yanlış terbiyeyle eşittir. Kendisi de sağlam bir Osmanlı eğitimi görmüş olan Ahmet Mithat Efendi için tek çıkış İslâmi bir terbiye ve kültürün yol göstericiliğinde ilerlemedir. Orhan Okay bize Ahmet Mithat'ın Bağdatlı Muhammed Zilhavi'den medrese bilimlerini, Muhammed Şirazlı Bakır Can Muattar'dan da Doğu ilim ve felsefesini öğrendiğini söyler.[17] Nitekim, romanlarına baktığımızda da Ahmet Mithat'ın özdeşleştiği kahramanların hepsinin babanın yokluğuna rağmen iyi bir İslâm kültür ve terbiyesi almış kahramanlar olduğunu görürüz. Ahmet Metin gibi (ismin baş harfleri bile yazarınınkiyle aynıdır), Rakım Efendi gibi idealize ederek özdeşleştiği bu roman başkişileri, aklı başında annelerin tuttuğu İslâm düşünce ve terbiyesine vakıf eğitmenlerle yetiştirilmiş çocuklardır. Yozlaşmış babaların varlığı, babasızlıktan daha da büyük bir tehlike oluşturabilir: *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta Neofari'nin

[16] Okay (1975), s. 206.
[17] Okay (1975), s. 4-5.

babası, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de Felatun Bey'in babası, *Jön Türk*'te Ceylan'ın babası gibi. Bu tür babaların zararlı varlığıyla kıyaslandıkta, babanın yokluğunda İslâm kültür ve terbiyesinin, bizim deyişimizle, mutlak metnin egemenliği, kuşkusuz yeğlenmelidir. İslâm ahlâkı, Batı edebiyatının telkin edebileceği bazı zararlı fikirleri bile önlemeye yeterlidir, daha doğrusu bu fikirlerden zarar görmenin garantisidir. Ahmet Mithat *Niza-ı İlm ü Din*'de şöyle der: "Medeniyet ve insâniyet ve diyanet nokta-i nazarlarından hiçbir kıymeti olmadıktan fazla, değersizliği, kıymetsizliği bedihî ve aşikâr olan bazı aksâm-ı edebiye bir takım genç mütercimler tarafından tercüme veyahut taklit yollu lisanımıza geçirilmekte ise de beri tarafta hikmet-i vâsia ve sâfiye-i İslâmiye zaten ahlâk-ı umumiyemizi öyle bir metanetle takviye eylemiştir ki o edebiyat-ı meşkûkenin milyonda bir Müslümanı cidden tağlit edebileceğine ihtimal verilemez."[18] Ahmet Mithat'ın romanlarında sağlam bir İslâmi terbiye çoklukla babasızlığı telafi eder; karşıtlık, Avrupalılaşmak uğruna kafası karışmış babalarla bu kültür arasındadır. Böyle bir yapı, babasızlığa bulunmuş oldukça pratik, sağduyulu bir çözümdür ve Ahmet Mithat'ı babasızlık tehdidini trajik gören diğer Tanzimat yazarlarından ayırır. Abdülhamid'i kolaylıkla benimsemesi de, her şeyde olduğu gibi, baba arayışında da Ahmet Mithat'ın en pratik çözümlere yönelebildiğinin başka bir göstergesi sayılmalıdır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında çok yinelenen bir tema kimlik bunalımı temasıdır. Kültürü inkâr, babayı inkâra eşittir ve kişiyi felâkete sürükler. Babaların varlığına rağman, hatta babaların katkısıyla yanlış yetişmiş iki kişi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'nin Felatun Bey'i ve *Jön Türk*'ün Ceylan'ı bu tür kayıp kişilerin birer simgesidir. Felatun Bey,

[18] A.y., s. 370-71.

kimliksizliğini düştüğü gülünç durumlarla öder, Ceylan'ın ise sonu acıdır: intihar eder. Burada *Felatun Bey ile Rakım Efendi* ve *Jön Türk* romanları arasında otuz yıl geçtiğini ve *Jön Türk*'ün Beşir Fuad'ın intiharından sonra yazıldığını anımsayalım. Aykırı fikirleriyle kafalarını karıştırdığı Tanzimat yazarlarını, Beşir Fuad intiharıyla da çok sarsmıştı. Ceylan'ın sonu, Beşir Fuad'ın sonunun -gene ibret olması amacıyla- edebi bir projeksiyonudur. Ceylan'ın babasının pişmanlık dolu feryatlarında ise, oğluna sahip çıkamamış bir kültürün dövünmelerini duyup, bir yandan ders alıp, bir yandan da arınmamız gerekir belki de:

> Ceylan! Sen kendin için bir belâ, bir musibet olarak yetişmiş bir kız olarak çıktın! Dur hemen üstüme saldırma. Dinle! Keşke seni o... daireye hiç yaklaştırmasaydım. Allah bizim belâmızı o mel'un alafranga yüzünden vermek için çeşm-i basiretimizi bağlamış da "kızım orada alafranga terbiye alıyor" diye beni sevindirmiş. Şimdi de işte böyle kan ağlatıyor.[19]

Şimdi de *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de Rakım Efendi'nin doğru yoldan sapmamasını sağlayan, yaşamının her dönemecinde ona rehberlik eden, mutlak metnin Ahmet Mithat Efendi'ye göre nelerden oluştuğuna bir bakalım:

> Kendi hâhişi ve dadısının sevk ve teşviki sayesinde arabîden sarf ve nahivde filândan mâada, risâle-i erbaayı şerhleriyle beraber layıkıyla gördü. Hele mantık cihetini tasdikat hitamına kadar pek kuvvetli tahsil eyledi. İlm-i hadis ve tefsirde oldukça behre kazandı. Fıkhı dahi gözden geçirdi. Fârisîden Gülistan ve Bahi-

19 A.y., s. 101.

ristan ve Pend-i Attar ve Hafız ve Saib'i tekmil etmekten kat-ı nazar en müntehab parçalarını ezber dahi eyledi. Fransızcaya gelince: Bir kere lisanda rüsuh peyda eyledi. Badehu Galata'daki dostundan hikmet-i tabiiyye, kimya, teşrih, menâafi-ül-âzâyı oldukça tahsil edip Beyoğlu'ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinde dahi coğrafya, tarih, hukuk ve muâhedat-ı düveliyyeye dair lüzum derecesinin fevkinde dahi malûmat kazandı.[20]

Rakım Efendi'nin eğitiminde öncelikle İslâmi ilim ve sanatların geldiğini, ancak bunlardan sonra kimya, fizik, anatomi gibi müsbet ilimlere de yer verilebileceğini; Rakım Efendi'nin eğitiminin de, dünya görüşünün de temelini İslâmi ilimlerin oluşturarak müsbet ilimlerin sınırlarını belirlediğini görüyoruz. Batıcı bir eğitimin ancak ve ancak böyle mutlak bir metnin ya da mutlak İslâmi ilimler gölgesinde ve denetiminde edinildiğinde zararsız kalabileceği, mutlak bir metne eklenebileceği, bu haliyle de bir gencin eğitiminin ikincil bir parçası olabileceği söyleniyor.

Ceylan'ın babasının düştüğü hataya düşmeyip çocuklarını doğru yolda eğitmekte titiz ve başarılı bir baba örneğini *Menfa*'nın Abdülcebbar Bey'inde görürüz:

Abdülcebbar Bey bir oğlu bir kızını hüsn-i terbiye emeline düşüp halbuki İstanbul'da muhtaç olduğu mektebi bulamayacağını daha vaktiyle derpiş eyleyince huruf ve lisan ve ulûm-ı şarkiye için bir hoca ve garbiye için dahi bir madama isticar eyleyerek evlâdının tedris ve terbiyesini bunlara havale etmişti.[21]

20 A.y., s. 51.
21 A.y., s. 321.

Burada dikkat edilecek şey, "garbiye" için tutulan "madama"nın olası, belki de kaçınılmaz kötü etkilerinden çocukları korumak olmalıdır. Çünkü Ahmet Mithat Efendi'nin yabancı mürebbiyelerle terbiye sistemine ilişkin ciddi kuşkuları vardır. *Ana ve Baba'nın Evlat Üzerinde Hukuk ve Vezaifi*'nde şöyle der:

> Ama pazarlık zamanında muallime cenapları çocukların terbiye-i İslâmiye ve Osmaniyesini ihlal etmeyeceğine dair ne kadar söz verirse versin, ne kadar taahhüt eylerse eylesin onun âguş-ı terbiyesinde aile ocağına yabancılık peyda edecek çocuklar bilâhare yeniden Osmanlılandırılmaya muhtaç kalırlar zannederim.[22]

Ahmet Mithat'a göre ideal eğitim, babanın vesayetinde, İslâmi ilkelere göre yürütülen ve Batı kültürünün denetlenerek dahil edildiği bir eğitimdir. Örneğin *Felsefe-i Zenan*'da Fazıla Hanım'ın eğitimi böyle bir eğitimdir: Bu tür bir eğitimden geçmiş çocuklar babanın ölümünden sonra da yollarını şaşırmazlar:

> Büyük Ayasofya mahallesi sâkinlerinden Fâzıla Hanım, pederi Bedrettin Efendi'nin müddet-i hayatında kendisinden ulûm-ı âliyeyi (sarf, nahiv) tekmil eyledikten sonra ilm-i hadis ve ilm-i tefsir ve sâireyi dahi mücerred ihtimâm-ı tâmm-ı zatisiyle tahsil edip pederinin vefatından sonra dahi fünûn-ı hikemiyeyi merak ederek tedârük edebileceği kitaplarla bil-iştigal fünûn-ı mezkûrece dahi bir hayli malûmat peydâ eylemişti.[23]

22 A.y., s. 327.
23 A.y., s. 330.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında Ceylan'a karşı Ahdiye ve Fazıla Hanımlar, Felatun Bey'e karşı Rakım Efendi, Ahmet Metin, Mustafa Kemalettin'ler, iyi yetişmiş Osmanlı aydınının portreler galerisini oluştururlar. İyi yetişmenin bir tek koşulu vardır: o da *Jön Türk*'ün Ahdiyesi'nin yaptığı gibi İslâm kültürünün Batı kültürüne üstünlüğünü bir an bile gözardı etmemek. Bunu idrak edemeyen kişiler için yeni fikirler büyük bir tehlike oluşturur:

> Ahdiye yalnız Remziye'nin nâil olduğu müsaade dahilinde yetişmiş olsaydı Müslümanlığa dâir terbiyeden mahrum kalarak sırf yeni fikirler içinde yetişmiş olurdu. Yeni fikirler içinde! Anlıyor musunuz? Bunu pek iyi anlamanızı arzu ederiz. O yeni fikirlerin en aşağı dereceleri o kadar müdhiştir ki o derecelere varanlara "Müslüman" demek, yalnız "Müslümanım" diye ikrarlarından dolayı mümkün olabilip tasdikleri araştırılacak olursa hiç de mümkün olamayacağı görülür. "Hafazanallah! Tanassur etmişler" mi diyeceğiz? O yeni fikirlerde Nasraniyet dahi yoktur. Fikirleri o dereceye kadar tevessü edince Nasraniyet dahi kalmaz. Bunlara Avrupalı demek caiz olabilecekse de sözün doğrusunu söyleyelim ki terakkiyât-ı fikriyenin o derecesi Avrupa'da mehâsin-i ahlâk gayretinde bulunanlar nezdinde de istihsan edilememektedir.[24]

Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'in traji-komik öyküsü de, gerçekte, babanın yokluğundan öte, metinsel rehberini kaybetmiş ve yanlış metinler arasında kaybolmuş bir gencin, yani cehaletin öyküsüdür. Burada, Ahmet Mithat'ın "madama"larına işlevsel benzerliğiyle Bih-

[24] A.y., s. 280.

ruz Bey'in özel hocası M. Piyer dikkatimizi çeker. Zavallı Bihruz Bey'in, M. Piyer'in sorumsuz, plansız, programsız ve yalnızca alacağı parayı gözleyen eğitimine karşı kendisini koruyacak ya da yönlendirecek bir rehberi, yani bir babası ya da klasik eğitimi yoktur. "Tanzimatçılar, adetleri bir miktar çoğalmış olan sıbyan mekteplerini de medresenin nüfuzundan kurtaramamışlar ve bu mektepleri, dünyevi gayelere hizmet eden ve çocuklara laakal kendi anadillerini okuyup yazmayı öğreten basit bir ilkmektep haline koyamamışlardır."[25] İşte Bihruz Bey'in bocalamalarında Tanzimat'ta eğitim adına yarım yamalak atılan yenilikçi adımların yarattığı derin korku, kuşku, ve güvensizliğin yansımasını buluyoruz. "Siyehçerde" komedisi bu şaşkınlıktan kaynaklanıyor, çünkü Bihruz Bey anadilinde sözlük kullanmasını bile bilmiyor. Dahası Ceylan gibi o da "yanlış şeyler okuyarak" yolunu, hatta Ceylan'dan biraz farklı olarak, aklını da yitirmiş bir gençtir.[26] Ceylan nasıl *okuduğu* Batı romanlarıyla bir "feminist" olup çıkmışsa, Bihruz Bey de okuduğu gayet seviyesiz aşk şiirleriyle komik bir "aşık" olup çıkar. Kişiliğini gerçekler ya da yaşantısı değil sözcükler belirler. Bihruz Bey bir kişi değil, yalan yanlış bir metinler bohçası, anlamsız dizgeler listesidir. Recaizade Ekrem'in birbirini izleyen ironilerle başkişisi Bihruz Bey'i hiçlediği, hiçbir metne ait olamayan başıbozuk sözcük dizgelerine indirgediği bu çok ilginç romanda, Bihruz Bey'in Periveş Hanım'a aşık olduğu yere bakalım:

> Aradan iki dakika geçmeksizin (lando) bahçenin öbür köşesinden zuhur etti. Zavallı Bihruz Bey o güne gelinceye kadar öyle bir yürek çarpıntısına uğramamış idi.

25 Sadrettin Celal Antel, "Tanzimat Maarifi", s. 18, *Tanzimat.*
26 Bihruz Bey'in Don Kişotvari özellikleri için bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, c. 1, s. 61-62.

Başındaki kan kalbine doğru hücum ederek çehresi ma vi bir renk peyda etti. Kendi kendine "Diyabl; par ha zar sörej amurö?" gibi alafranga söylenmeye başladı.[27]

Gelgelelim Periveş Hanım Bihruz Bey'e yüz vermeyip d arabasıyla önünden hızla geçince, Bihruz Bey roman boyun ca sıkıştıkça başvurduğu tek yönteme başvurur. İyisini anla madan, kötüsünü tam bir özdeşleşmeyle okuduğu Fransızc kitaplara döner:

> Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin dûçar olduğu mevki-i müşkile benzer vukuat geçmiş idi. Bir aralık hatırına onlar geldi. Onları düşününce yavaş yavaş kanındaki hiddet soğumaya başladı. Çünkü böyle ahvalde kadınlara karşı endiferans göstermekten başka müessir ve müfit bir tedbir olamayacağı kâide-i tecrübiyesini o romanların kendisine bahşettiği fevâit cümlesinden olmak üzere tahattur ederek olduğu gibi orada kalmaya ve (lando) tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de vazifesizce başka bir tarafa bakmaya karar verdi.[28]

Giderek, gerçekle yanılsama arasındaki çizgiyi sözcüklerde yitiren Bihruz Bey (ss. 75-77) sonunda ünlü "siyehçerde" yorumuyla belki de dünya edebiyatının en eşsiz budalaları arasında yerini alır. *Araba Sevdası* Tanzimat romanında ulaşılmamış bir zirvedir. Gerek tekniği, gerek konusuyla çok kayda değer bu romandan ilerde daha uzun sözedeceğiz.

Ahmet Mithat, Namık Kemal, Recaizade Ekrem, Nâbizade Nâzım, hepsi İslâm kültürünün Batı kültürüne olan üs-

[27] Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*, s. 25.
[28] A.y., s. 26.

münlüğünden bir an bile kuşkuya düşmemiş yazarlardı. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Namık Kemal için söylediği şu sözler belli ölçülerde, yukarıda saydığımız bütün Tanzimat yazarları için geçerlidir: "Garp felsefesi ile hemen hiç alâkası yoktu denebilir"; bir yazısında kendisini Sokrat'a benzetmesine rağmen, zaten bu felsefe ile temasına sistemi dahi mânidir. O Müslümandır ve 18. asır feylesoflarının fikri hareketinin getirdiği şeyleri, İslâm dininde, şeriatta ve fıkıhta arayacak kadar Müslümandır. Ziya Bey de bu hususta kendisinden ayrılmaz."[29]

Bu yazarların "yenilikçilik"lerinin onları bir Doğu-Batı ikilemine ittiği kanımca bir Cumhuriyet ideolojisi yorumudur. Bu yorum da ya yakın tarihimize bir kültürel ikilem yakıştırarak, bu ikilemin Cumhuriyet'le en "hayırlı" biçimde çözüldüğü yanılsamasından, ya da Cumhuriyetçiler'in kendi ikilemlerini önceki kuşaklara yansıtmalarından kaynaklanıyor olabilir. Hiç değilse Tanzimat düşünce ve edebiyatına egemen olan özellik ikilem değil, tersine İslâm düşünce, felsefe, dünya görüşü ve bilgi kuramının tartışılmaz belirleyiciliğidir. Bütün yenileşme ya da Batılılaşma hareketleri, Tanzimat döneminde egemen metin dediğim bu İslâmi düşünce ve dünya görüşünün çizdiği sınırlar içinde kabul edilmiştir. Bu sınırlar da pek öyle cömertçe çizilmemişti.

Ahmet Mithat'a göre İslâm kültürünün büyük üstünlüğü manevi değerlere verdiği önemle, namuslu ve iffetli insanlar yetiştirmesindedir. Bu konuda Namık Kemal de aynı onun gibi düşünür. Aile bağı gibi bazı bağların Batı'daki gibi zayıflamamış olması da İslâmi kültürün camiacı niteliğinden ileri gelir ve bu camiacılık korunması gerekli bir niteliktir. Ahmet Mithat'a göre Müslüman kadının bu camiacı toplumda öylesine ayrıcalıklı bir konumu vardır ki feminizme hiç gerek

29 Tanpınar, *Antoloji*, s. 9.

yoktur. Bir kez Katoliklik'te boşanma yoktur, fakat Müslümanlık'ta vardır; bu da kadına kötü bir evliliğe mahkum olmama şansı verdiği için iyidir. (Tabii Ahmet Mithat Müslümanlık'ta boşanmanın erkeğin inisyatifinde olduğu konusunda sessizdir.) Ahmet Mithat, Katoliklik'te boşanmanın yasak oluşunu bütün Hıristiyanlığa teşmil ederek, bu konuda şeriat-ı İslâmiyye'nin şeriat-ı Nasraniye dediği Katolik yasalarına ne denli üstün olduğunu *Karnaval*'da şu sözlerle savunur:

> Bu garâbetlerden maada şeriat-ı Nasraniyede talâkın câiz olmaması daha ne kadar vukuât-ı fâciayı mucip olur ki niam-ı celile-i İslâmiyeden yalnız bu baptaki hürriyet nimet-i celilesiyle mütena'im olduğumuzdan dolayı Cenab-ı Hakka ne derecelerde teşekkür etmiş olsak yeri vardır.[30]

Çok-karılılığı savunması da erkek bakış açısını yansıtır:

> Bizim şeriât-ı Muhammediye şeriât-ı İseviye gibi insanı insanlığın fevkinde yani melek farzedip de ahkâmını dahi ona bina etmiyor. İnsanın her ihtiyacının önünü açık bırakmaya lüzum görüyor. Eğer bir karı ile mümkün değil iktifa edemeyecek olan bir erkeğe taaddüd-i zevcât için cevaz göstermemiş olsaydı fuhşu namussuzluk addetmemesi lazım gelirdi.[31]

Oysa Avrupa'da:

> Avrupa'da kesret-i zevcat yokmuş. Dinen ve kanunen herkes zevce-i vâhide ile iktifâya mecburmuş. Güzel

[30] Okay (1975), s. 231-232.
[31] A.y., s. 213. *Paris'te Bir Türk*, s. 160.

ama hâl ve iktidarı müsait olan kibar ve hatta orta kibar âleminden zevce-i vâhide ile iktifa eden kimmiş? O kadar tiyatro aktrislerini, o kadar dömi-mond dedikleri fevâhişi kimler idare ediyorlarmış?[32]

Ve bu erkek bakış açısı bazan Avrupalı madamaların sözleriyle kutsanan bir narsisizme dönüşür. Örneğin *Mesâil-i Muğlâka*'da Madam Dö Roz Büton'un çok-karılılığı savunusu gibi:

> Azizem, poligami, *poligami ama o* da adamına göredir. Daha on iki-on üç yaşlarında bir kaç türlü emrâz-ı zühreviye ile kendilerini sakat eden bizim Paris erkekleri için poligami değil a, *monogami* (vahdet-i zevce) bile çoktur. Dikkat etmeli o Şarklıya, o Müslümana ki onları memleketlerinde prostitüsyon (fuhuş) hemen madum olduğundan ricâli kendilerini hedm ü harab etmiyorlar. Sarhoşluk yok. Kumar gibi emrâ-ı nefsâniye yok! Metâib-i zihniye yok. Bunların her biri vücud-ı ricâli harab etmeye kâfi birer kuvve-i tahribiye olup Şarklı Müslüman ise bunların kâffesinden vâreste. Elbette o Müslümana bir kadın az gelir. Ama ona da bir tam kadın verilip de az gelmeyecek olursa, o da bununla iktifâ eyleyebilir. Eğer nevraljik (sinir hastalığı), anemik (fakirüddem), sıska bir şey verirseniz o gürbüz herife bunlardan beş tanesi de kifayet etmez.[33]

Erkek üstündür; hele Doğulu ve de Müslüman olursa!

Namık Kemal'e göre de çok-karılılık, nüfusumuzun çoğalması için gereklidir; onun için bu konuda Batı'dan gelen eleş-

[32] A.y., s. 215-16, *Jön Türk*, s. 71.
[33] A.y., s. 213-14.

tirilere kulak asmamalıdır.[34] *Celaleddin Harzemşah*'da Mihricihan Celaleddin öldükten sonra yaşamayı anlamsız bularak kendini hançerler ama tam ölmek üzereyken, Celaleddin'in birinci karısı Neyyire'yi hatırlar. Zaten Celaleddin de kendisiyle Neyyire'ye benzediği için evlenmiştir. Uğruna, öbür dünyada ebediyen birlikte olmak için kendini öldürdüğü adamın, eğer cennette buluşurlarsa, yalnızca iki karısından biri olacağı aklına gelerek ye'se kapılırsa da, şer'i bir mantıkla buna da razı olur: "Bu dârı mihnette, dörde kadar kadın birleştirmeğe mezun olan erkekler, ahrette hususile şehadet gibi bir devlete nâil olduktan sonra niçin ilelebet bir kadına münhasır kalıp duracak?"[35]

Tanzimat'ta erkek narsisizmi ilginç bir araştırma konusu olurdu!

Tanzimat düşüncesinin bağlı kaldığı İslâm epistemolojisini ve bu epistemolojinin bilim devrimini geçirmiş Avrupa epistemolojisinden ne denli farklı olduğunu en iyi görebileceğimiz yer Tanzimat düşünürlerinin felsefe konusundaki fikirleridir. Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarından *Hüseyin Fellah*'ı yazdığı yıllarda felsefeye karşı temelli bir kuşku duyduğunu biliyoruz. Ona göre "efkâr-ı hikemiye" bir tür soyut "hayalât-ı zihniye" ya da "tasavvurât-ı fikriye" olarak incelenebilir, ama gerçeğe götüren yol olarak değil. Böyle olursa, yani "hakikat-ı mahza" olarak kabul edilecek olursa, cihanın on bin yıllık düzenini bozabilir:

> Biz efkâr-ı hikemiyeyi mücerret bir nevi hayalât-ı zihniye ve tasavvurât-ı fikriyeden ibaret olmak üzere tetkik ederiz. Hakikat-ı mahza olmak üzere kabûlünü, cihanın en az tahmin olunduğuna göre on bin senelik in-

[34] Kaplan, *Namık Kemal*, s. 122.
[35] Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşah*, Onaltıncı Perde, Birinci Meclis.

tizamını berbâd etmeği mucip oluruz. O halde yeni bir intizâmın daha husulünü bir on bin seneye daha muhtaç görürüz.[36]

Orhan Okay, Ahmet Mithat'ın "felsefe" ve "hikmet" sözcüklerini ayrı kavramların ifadesinde kullandığını belirtir. Felsefe bir sofistikasyon (safsata)dır, "Batılıların birbirini nakzetme esasına dayanan bir takım düşünce sistemleridir. Hikmet ise varlığın, kâinatın mahiyetini Kur'an hükümlerinin ışığı altında araştırma ve düşünmedir."[37] Ahmet Mithat'ın Stockholm kongresinde tanıştığı Rus şarkiyatçı Goldvald'a söylettiği aşağıdaki sözler, büyük bir olasılıkla kendi fikirleridir:

> Avrupa her ulûm ve sanayide terakki eylemişse de *hikmet cihetinden hiç terakki edemeyip* (abç) dalâlet vadisinde pûyandır. En müteammik profesörler henüz tedkikat-ı lisâniye ile meşgul olup bu miftâhı ele aldıktan sonra gavâmız-ı hikemiye kademelerine ayak atmış olacaklardır. Çalışınız. Bu çalışkan Avrupa'yı siz Şarklılar, Müslümanlar irşad eyleyeceksiniz.[38]

Gene Orhan Okay'ın gözlemlediği üzere "Avrupa felsefi cereyanları hakkında pek sathi, ansiklopedik denilebilecek bir seviyenin de altında bilgisi olan Ahmet Mithat Efendi, bunlar arasında materyalizm, nihilizm, anarşizm, sosyalizim, radikalizm gibi doktrinlerden birkaç defa sözetmiştir. Bunlardan bahsedişi, haklarında bilgi vermek veya tanıtmaktan çok dinsizlik bahsinde işaret ettiğimiz gibi, Batı'nın bu menfi ce-

[36] Okay (1975), s. 279.
[37] A.y., s. 277.
[38] A.y., s. 279.

reyanlarına karşı Osmanlı gençlerini ikaz etmektir."[39]

Namık Kemal de, felsefenin sürekli kuşku ve sorgulama üzerine kurulu temelini pek anlayamamış gibidir. Cumhuriyete karşı meşrutiyeti savunurken, yenilikçiliğin sınırlarını şu savla belirler: "(Biz) Fransa'dan daha ahrârane bir nizâm-ı esâsi ile pek âlâ idare olunuruz. Çünkü Fransızlar pek âteşin meşreb olduklarından daima değişmeyi mâildirler. *Hareketlerinin esası da akıldır. Zahiri güzel bir safsatanın sevki ile bin istidlalin neticesini bozarlar.* (abç)[40] İşte bu son cümle Osmanlı aydınlarının en yenilikçi sayılanının bile bilim devriminin ruhunu anlamadığını, temelde akli ilimlere kuşku duyduğunu gösterir, çünkü bilim devrimiyle yerleşen ilke tamtamına da budur: Zahiri güzel bir safsatanın sevki ile bin istidlâlin neticesini bozmak. Namık Kemal'in Descartes'çı felsefeyi hiç kavrayamamış olduğuna, şüphenin de tadında bırakılması gerektiğini ihtar eden şu satırları şahittir:

> Zevzekliğin en tuhaf ciheti şurasıdır ki bunlara "Siz aklın hükmünü terdit ediyorsunuz. Halbuki terdit de bir hükmü aklîdir denildikçe: Bizim şüphemizin vârit olduğunda da şüphemiz var. Ve ikinci ve üçüncü defa da hellem cera tereddüt edebilecek şübehâtımızın cümlesinde yine şüphemiz var" derler ve bu suretle hem devir, hem teselsülü cami ve yabancı cüz'ü âsumandan müşevveş bir hezeyanı ayni hikmet addederler.[41]

Hem Ahmet Mithat, hem Namık Kemal İslâmiyetin ilerlemeye engel olmadığına, tersine medeniyetin en ileri noktalarını temsil ettiğine ilişkin birer polemiksel savunu yazdı-

[39] A.y., s. 280.
[40] Kaplan, *Namık Kemal*, s. 18.
[41] Tanpınar, *Antoloji*, s. 62.

lar. Bunlardan *Niza-ı İlm ü Din* Ahmet Mithat'ın John Draper'e cevaben yazdığı polemiksel bir İslâm savunusudur. Ahmet Mithat Efendi'nin böyle İslâmiyeti savunma amacıyla yazdığı dört kitap vardır: *Müdafaa, İstibşar, Beşair* ve *Niza-ı İlm ü Din. Müdafaa*'nın başlığı altında "Ehl-i İslâmı Nasraniyete davet edenlere karşı kaleme alınmıştır" diye bir ibare bulunmaktadır.[42] Bu da doğaldır; hiçbir Tanzimat yazar ya da düşünürünün Hıristiyanlık propagandasına göz yumacağını beklemek yerinde olmaz. Bizi burada asıl ilgilendiren, Hıristiyanlığa karşı İslâmiyet'in savunusu değil, bilim devrimi ve özellikle de ampirizme karşı İslâmiyet'in savunusudur.

John Draper adlı Amerikalı bir bilim adamı 1875 yılında din ve bilim çatışmasını konu alan bir kitap yayımlar. Ahmet Mithat buna, aynı Namık Kemal'in *Renan Müdafaanamesi*'nde yaptığı gibi cevap vermek üzere *Niza-ı İlm ü Din* adlı eserini yazar ve bu eserde gene Namık Kemal gibi, İslâmiyet'in ilmin ilerlemesine asla engel oluşturmayacak bir din olduğunu savunur:

> Din-i İslâmın ulûma muhalefeti şöyle dursun, ulûm-ı riyâziye ve tabiiye ve sâireden istintâç olunacak hikmet-i hakikiyye din-i İslâmın dahi esas-ı metinesinin üssü olduğunu bedâheten gördüğümüz cihetle işte bu gördüğümüzü göstermek için dahi Draper'ı intikad eylemekteyiz.[43]

Buradaki, bilimlerin "esas-ı metinesinin üssü" ifadesi, İslâm düşüncesinin 19. yüzyılın sonunda hâlâ büyük bir çoğunluk tarafından tek, mutlak ve üstün bir metin olarak kabul edildiğinin bir kanıtıdır.

42 Okay (1975), s. 245.
43 A.y., s. 255.

Orhan Okay'ın da işaret ettiği gibi, 1883'den başlayarak Ahmet Mithat'ta Batı kültürünü öğrenmenin gençler üzerinde onları dinsizliğe itebilecek olumsuz bir etkisi olabileceği kaygısı vardır. Bu tarihten sonra İslâmiyeti savunma amacıyla yazdığı eserler yoğunluk kazanır. Bunlar:

> *Menfa,* 1883, *Müdafaa I,* 1883, *Müdafaa II,* 1883, *Müdafaa III,* 1883, *Şopenhavr'ın Hikmeti Cedidesi,* 1887, *Beşir Fuad,* 1887, *Fenni Bir Roman,* 1888, *Diplomalı Kız,* 1890, *Ahmed Metin ve Şirzad,* 1892, *Niza-ı İlm ü Din I,* 1895, *Niza-ı İlm ü Din II,* 1895, *Niza-ı İlm ü Din III,* 1897, *Niza-ı İlm ü Din IV,* 1900, *Jön Türk,* 1910'-dur.

Gene Orhan Okay, Ahmet Mithat'ın 1884'te tanıyıp çok beğendiği Beşir Fuad'a materyalizmi bırakması, "karileri hem eylendirip hem de müstefid etmeye" yönelik yazılar yazması yolunda telkinde bulunduğunu anlatır.[44]

İslâmiyet'in Ahmet Mithat Efendi'nin terakki kavramında aldığı çok önemli yer *İstibşar*'daki şu satırlardan bellidir:

> Tedeyyün (dinine sıkı sıkı bağlı olma) denilen emr-i celilin temeddün (medenileşme) denilen diğer emr-i celil ile o kadar münâsebeti vardır ki zâhirdeki sûret-i telâffuz ve imlâlardaki müsâbehetlerinden pek çok ziyâde olmak üzere bunlar hakikatte yekdiğerinin lâzım ve melzumu gibidirler.[45]

Ahmet Mithat da Namık Kemal gibi, İslâmiyet'in terakkiye engel olmadığını savunur:

[44] A.y., s. 251.
[45] A.y.

> Bil'akis diyânet-i celile-i İslâmiye terakkiyat-ı sahîhanın manii değil müşevvik-i tammı olup hükemay-ı İslâmiye hikemiyatta ne derece ileriye varmışlarsa akîde-i İslâmiyelerini dahi o kadar takviye etmişlerdir.[46]

Niza-ı İlm ü Din'de İslâmiyetin müsbet ilimlerin gelişmesine katkılarını anlatarak Draper'ı çürütmeye çalışır:

> Draper, din denilen şeyin ulûm ve tevfiki kabil olmadığına kanaat ederek bu imtinâ dahi göstermek için şu kitabı yazmıştır. Biz ise mûmâileyhin bu sözü belki din-i İslâmda mâada edyan hakkında sahih olabilirse de din-i İslâmın ulûma muhalefeti şöyle dursun ulûm-u riyâziye ve tabiiye ve sâireden istintâç olunacak hikmet-i hakikiye din-i İslâmın dahi esas-ı metinesinin üssü olduğunu bedâheten gördüğümüz cihetle işte bu gördüğümüzü göstermek için dahi Draper'ı intikad eylemekteyiz.[47]

Bu girişten sonra Ahmet Mithat, Kuran'da zikredilmiş olan ayetleri delil göstererek 19. yüzyıl ilimlerinin henüz ulaştıkları bazı gerçeklerin on üç yüzyıl önce bildirilmiş olduğunu anlatır. Tek başına bu tür bir savunu bile Kuran'ın mutlak bir metin olarak, 1895 yılında hâlâ ne denli geçerli bir otorite kaynağı olduğunu kanıtlar. Müslümanlığın su götürmez üstünlüğü, aşağıdaki Miss Haft'ın *Acaib-i Alem*'deki sözlerinde olduğu gibi, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında sık sık yabancılar tarafından da teslim edilir:

[46] A.y., s. 252.
[47] A.y., s. 255.

Müslümanları ve bilhassa Osmanlıları tanımazdan mukaddem onların pek de lehinde değildim. Fakat şimdi birazcık tanıdığım halde kendilerini pek beğendim. *Hem bu muhassenat size kavmiyetten ziyade diyânetten* (abç) geliyor.[48]

Ahmet Mithat Efedi dinde ıslahat fikirlerine de kuşkuyla bakar, çünkü bu tür ıslahatçılık ister istemez bir eleştiri süreci içereceği için insanları tümden dinsizliğe itebilir. Örneğin, Protestanlığın çıkma süreci içinde bu olmuş, Katolik-lik'ten kopan insanlar hiçbir dini benimseyemeyerek dinsizleşmiş, "materyalist" olmuşlardır. Ahmet Mithat Efendi'nin bu konudaki fikirlerini anlatan Orhan Okay, şunu da ekler: "Bütün bu menfi örneklerle beraber... Avrupa'da dinî akîdeleri ve dine bağlı ahlâk telâkkileri sağlam olan Avrupalılar da vardır. *Ana-Kız* romanının kahramanı Jermen bunlardan biridir. Bütün fakirliğine rağmen hayata tevekkül ve rıza ile katlanan bu ihtiyar kadın, şunun bunun hizmetini görerek geçinip bazan da birkaç kuruş artırırsa şükreder."[49] Acaba Jermen Lamartine'in anti-liberal bir ideolojiyle yazdığı hizmetçi romanlarından etkilenerek yaratılmış bir tip midir? Böyle olsa da olmasa da Ahmet Mithat Efendi'nin Batıcılığının anti-liberal olduğuna, Batı'nın çağdaş Protestan liberal etiğine değil Katolik, paternalist ve muhafazakâr etiğine daha yakın olduğuna ilişkin bir örnektir. Çünkü Katolik paternalist ahlâk İslâmi ahlâka liberal ahlâktan daha yakındır.

Ahmet Mithat Efendi *Niza-ı İlm ü Din* ve benzeri yapıtlarında nasıl İslâmiyetin savunusunu yapmışsa, Namık Kemal de, son derece heyecanlı ve saldırgan bir üslupla yazdığı *Renan Müdafaanamesi*'nde Ernest Renan'a karşı İslâmiyeti

48 A.y., s. 249.
49 A.y., s. 271.

savunma gereğini duymuştur.[50]

Namık Kemal'e göre Ernest Renan Avrupa'da asırlarca sürmüş cehaletin ve engizisyonun sorumlusu olarak Hıristiyanlığı görmüş ve bu dini eleştirme çabasını ifrata vardırarak bütün dinlere karşı çıkmış, "her fenalığı dini tesiratına hamletmek isteyen... gulât-ı münkirin"den olmuştur. Üstelik yalnızca Renan değil, Avrupa'daki şarkiyatçıların hemen tümü İslâm dini konusunda cahildirler.[51] Hammer bile bu kuralın dışında değildir.[52] Namık Kemal'e göre bunun başlıca nedeni de şudur: Avrupa'da İslâm dinini inceleyenler ya Hıristiyanlığa inananlardır ya da dinsizlerdir. Birinciler, inançları yüzünden İslâmiyeti tarafsızca değerlendiremezler, ikinciler ise zaten bütün dinleri karşılarına aldıklarından İslâmiyeti de aynı kötü gözle görürler. Böylesine cahil ve yanlı kişilerin İslâmiyet hakkında yazdıklarının "hezeyandan başka bir şey olabilmesi aklen kabil midir?"[53]

Bu girişten sonra Namık Kemal Renan'ın yanlışlarını sergilemeye koyulur: İlkin onun terminolojiyi belirleme girişimlerini eleştirir. Renan'a göre Arab maarifi, Arab medeniyeti, Arab hikmeti, Arab sanayii, ulûm-ı İslâmiyye, medeniyet-i İslâmiyye çok geniş ve muğlak tanımlamalardır. Oysa daha belirgin ve özgül tanımlamalara gereksinim vardır. Renan'ın müsbet bilimin öncülerinden biri olduğunu anımsarsak, terminoloji üzerindeki bu duyarlılığını da yeni biçimlenmeye başlayan bir alanı bilimselleştirme çabası olarak çok doğal görürüz. Oysa Batı epistemolojisinin bilimsel yöntem arayışlarına yabancı olan, genellemeler ve soyutlamalarla ilerleyen Tanzimat aydınları için bu kaygıyı anlamak zordur. Nitekim Namık Kemal'e göre de, Renan'ın "bahsettiği tâbir-

50 Namık Kemal, *Renan Müdafaanamesi*, yay. Fuad Köprülü, Ankara, 1962.
51 A.y., s. 13.
52 A.y., s. 13-15.
53 A.y., s. 19.

lerde hiç iltibas (karışıklık) olmadığı malûmdur."[54] Terimler üzerinde Renan'ın titizliğinin Namık Kemal'ce anlaşılamaması, iki yazarın aynı sorunsala tümüyle değişik epistemolojik açılardan baktığının en iyi göstergesidir.

Namık Kemal en çok da Renan'ın şu iddiasına kızar: Renan'a göre İslâmiyet yeni fikirlere kapalı, kafalara geçirilmiş ve bilimsel düşünceyi dışlayan demir bir halka gibidir. Temelsiz saydığı bu iddiaya Namık Kemal Muhammediler'in matematik ve fen bilimlerini teşvik eden ayetlerini delil göstererek karşı çıkar.[55] Burada Namık Kemal'in izlediği yolun da aynı Ahmet Mithat'ın izlediği yol gibi, belirli bir metni ya da epistemolojiyi onun terim ve kurallarıyla savunmak olduğunu görüyoruz. Türk aydınının kaderi odur ki İslâmiyetin laikliğe kapalı bir din olmadığını savunmak için de aynı yönteme başvurmuş, o gün bugündür Namık Kemal'in sözettiği ayet ve hadislere sık sık gönderme yapmak durumunda kalmıştır: "De ki: Bilenlerle, bilmeyenler bir olur mu?"; "Ey Rabbim, benim ilmimi arttır, de"; "Bir âlimin ölmesi, alemin göçmesi gibidir"; "Beşikten mezara kadar ilim taleb ediniz"; "Çin'de de olsa ilmi taleb edin. Çünkü ilim talebi her Müslime farzdır." (Bu ayet ve hadislerde sözü geçen ilimle, Renan'ın ya da bilim devriminden sonra Batı'daki bilimsel herhangi bir metinde geçen "ilim" sözcüğünün aynı anlama gelmediğini Namık Kemal bilmiyor olabilirdi, ama bugün artık uzlaşmacı aydınların bu "ilim" sözcüğüyle, Aydınlanma sonrası kullanılan "ilim" sözcüğünün içerdiği birbirine zıt anlamları bilmemesine imkân yoktur. Dolayısıyla, anlam bulandırarak ayet ve hadis göndermeleri yapan uzlaşmacı, pragmatik aydınların, köktenci Müslümanları pek tatmin etmemesine de şaşmamak gerekir.)

[54] A.y., s. 21.
[55] A.y., s. 22-23.

Namık Kemal Renan'ın şu analizine de hiç anlam veremez: Renan, İslâmi inançlara göre "ikbal ve kuvvet" Allah tarafından ihsan edildiği için, buna erişmek üzere kişinin çaba harcamasına İslâm düşüncesinde iyi gözle bakılmadığını söyler. Bu yüzden de, Avrupa'da bireyin yükselebilmek için eğitimi bir "ikbal ve kuvvet" aracı olarak kullanması mümkünken, İslâmiyette bu yol, hiç değilse ilkesel olarak, tıkalıdır.[56] Namık Kemal buna şöyle karşılık verir: "İlim, mücarred kudret ve ikbale nail olmak için mi tahsil olunur?"[57] İdealist ve insani bir açıdan bu sorusunda haklı da olsa, Namık Kemal, Batı düşüncesinde Rönesans'la başlayan ilim ve kudret özdeşleşmesi izleğini bilmediğini, eğitim ve bilimin gene Rönesans'dan başlayarak Batı uygarlığı tarihinde laikleşme ve bireyciliğin ortaya çıkışında oynadığı temel rolü algılayamadığını itiraf ediyor demektir.

Gerek Draper ve Renan'a karşı yazılmış savunmalarda, gerekse geleneksel kültürel terbiye ve eğitimin üstünlüğüne olan inançta gördüğümüz gibi, Tanzimat düşünür ve romancıları, Beşir Fuad'a kadar, kültürel bir bunalım içinde değildiler. Batılılaşma bir sorunsal olarak vardı; ama bu tanzimat'ta henüz çözümü oldukça mümkün görülen bir sorunsaldı. Batılılaşmanın sınırlarını Tanzimat dünya görüşü ve düşüncesine egemen bir mutlak metin belirliyordu. Burada mutlak metinden kastım, Batı'da Rönesans sonrası oluşan epistemolojiden çok değişik, apriorist, idealist bir İslâmi epistemolojidir. Bu epistemolojide "şüphe ve evhama" yer yoktur, çünkü yanıtlar otoritesi mutlak metinlerle belirlenmiştir. "Zahiri güzel bir safsatanın tesiri ile bin istidlalin neticesini bozmaya" kalkışmak, ciddiyetten uzak, hafif bir davranış olarak değerlendirilir. Beşir Fuad'a kadar Tanzimat

56 A.y., s. 24-25.
57 A.y.

düşünür ve yazarlarının tek bir ontolojik ya da metafizik soru sormadığını gördüm. Fikirlerini ayet ve hadisle destekleyerek sunan bu çok iddialı yazarların hepsi, mutlak metnin bekçiliğini üstlenmiş birer "hâmi" olarak çıkıyorlar karşımıza, o mutlak metin ki ananın babanın yokluğunda, "kavânin-i medeniyet" olarak "ana-baba" derecesinde "hâmi" olması beklenmekteydi.

Benimsedikleri rol ve dünya görüşlerini biçimlendiren epistemoloji bu olunca, Tanzimat romanlarının anlatım biçiminin son derecede kendilerine özgü özellikler taşıması kaçınılmazdı. Tanzimat romancılarının anlatım biçimleri, başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme, eğitme olan bir babanın söylemidir. Şimdi o söylemin öğelerine bakalım.

III

BABALAR

İyiyle kötünün siyahla beyaz kadar ayrı durduğu, değer yargılarının sorgulanamaz bir mutlaklık taşıdığı bir dünya görüşüne sahip yazarlar, bu görüşü yansıtacak metinler üretirler. Her yazar, yarattığı metnin bir anlamda babasıdır, ama bu metne nasıl bir babalık yapacağı onun kişisel karar ve seçimine bağlıdır. Her şeyi bilecek ve öğretecek midir? Yargılayacak mıdır? Eğer yargılayacaksa, yargılarında sorgulayıcı mı yoksa uyumlu mu olacaktır? Bir önceki bölümde "Mutlak Metin" başlığı altında anlatmaya çalıştığım bir epistemoloji ve dünya görüşüne sahip yazarlar için bu soruların nasıl yanıtlanması gerektiği de pek büyük bir soru işareti olmasa gerek. Evet, bu yazarlar her şeyi bileceklerdir; örneğin yarattıkları kişilerin tüm düşünceleri, duygu ve istekleri alabildiğine saydamdır onlar için ve aynı saydamlıkla yansıtılır. Evet, her şeyi öğreteceklerdir; hem de sık sık olay örgüsüne müdahale edip okurun doğru öğrendiğinden emin olana dek,

Evet, yargılayacaklardır, hatta diyebiliriz ki roman yazmalarındaki temel amaç "kalb-i insaniyet"; "tabiat-ı beşer"; "ahlâk-ı beşer"; "ahlâk-ı cemiyet"; "havass-ı beşer" diye kategorize ettikleri genellemeler üzerinde yargılarını iletmektir. (Terimlerin hepsi Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi'ye aittir.) Tanzimat yazarları ürettikleri metinlerin babaları ve büyük yargıçlarıdırlar; ama bu rolü benimsemelerinin tarihsel ve kültürel nedenleri yok değildir. Osmanlı devlet felsefesindeki yönetici anlayışla aile kavramındaki baba anlayışının nasıl örtüştüğünü göstererek, bu tarihsel ve kültürel nedenleri paradigmatik bir biçimde sunabiliriz.

Taner Timur'dan öğrendiğimize göre Osmanlı devlet felsefesini, Hint-İran devlet felsefesi ile Araplar'dan alınan neoplatonik felsefenin Kuran ve Hadis ilkeleriyle de geliştirilmiş ve uyarlanmış bir metni oluşturuyordu.[1] Hint felsefesinden gelen en etkin kaynak I. Murat zamanından beri bilinen, fakat asıl "Hümayunname" adıyla çevirisi Kanuni Sultan Süleyman devrinde benimsenip sevilen Kelile ve Dimne hikâyeleridir. Taner Timur'a göre Osmanlı devlet felsefesinde adil hükümdar kavramını yaratmakta bu hikâyelerin büyük bir rolü olmuştur.[2] Bu kavrama göre adil ve müşfik bir hükümdar ülkesini kendi seçtiği danışmanlarla yönetecekti. Belki de Mardin'in sözünü ettiği ideal, yani modernleşme akımına katılan İslâmi toplulukların Batılılaşmanın ilk safhasında aradıkları "adil hükümdar" ideali bu geleneğe uzanır.[3] Bu model, Namık Kemal'in de sık sık savunduğu meşveret modelinin esası gibi görünüyor. Tabii, İslâmi ilkelerle desteklenmiş olarak. Namık Kemal'e göre şeriata uygun olan usul-ü meşveret gerektiği gibi uygulansa adil bir hükümda-

1 Taner Timur, *Osmanlı Kimliği*, s. 64.
2 A.y., s. 66.
3 Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri*, s. 51.

rın yönetimi altında bütün özgürlüklere kavuşulur ve parlamentarizm ya da cumhuriyet gibi Batı yönetim biçimlerini taklide gerek kalmazdı. Taner Timur da bu değerlendirmeyi yapıyor:

> 19. yüzyıl boyunca Osmanlıların kendi toplum düzenlerine inançları sarsılmış; fakat Osmanlı devlet adamları ve uleması, Batı'da olduğu gibi, birey ve toplum üzerinde özgür bir düşünceye dayanan yeni bir çözümleme geliştirememişlerdir. Bu dönemde Osmanlı kültür dünyasının sınırlarını çizen Şeriat tartışma dışı kalmış ve Osmanlı aydınları en fazla, Batılı temsili kurumların Şeriat'a ters düşmediğini ileri sürmüşlerdir. Gülhane Hattı (1839), Islahat Fermanı (1856) ve Kanun-u Esasi (1876) gibi "reform belgeleri", ciddi bir özgürlükçü ve laik düşüncenin ürünü olmaktan ziyade, "Şark Meselesi" adı altında özetlenen diplomatik buhranın sonucu olmuşlardır. Bu yüzden de ne zihniyetlerde ne de sosyo-politik düzeyde köklü bir değişiklik önermemişler ve II. Abdülhamid, Kanun-u Esasi'yi bizzat ihtiva ettiği bazı hükümlere dayanarak kaldırabilmiştir. Diyebiliriz ki 19. yüzyılın son çeyreğini dahi, 1876 Anayasası'ndan çok Mehmed Said Efendi'nin *Ahlâk-ı Hamid*'i temsil etmiştir.[4]

Nedir *Ahlâk-ı Hamid?* 19. yüzyılda çok sık karşılaştığımız oğula nasihatnamelerden biridir ve kanımca bu nasihatnameler Tanzimat'ın ahlâki normlarının saptanmasında son derece önemli ipuçları taşıdıkları için ayrı bir inceleme konusu yapılmalıdır. Taner Timur'un verdiği özete göre *Ahlâk-ı Hamid*'de "önce bireysel erdemler ve kusurlar sayılıyor; daha

[4] Timur, s. 71.

sonra aile içi ilişkiler ve sorumluluklar sergileniyor; nihayet Devletin (padişahın) görevleri sözkonusu edilerek "adalet"i toplumsal katlar arasında ahenk sağlanarak gerçekleştirileceği belirtiliyor."[5]

Demek ki *Ahlâk-ı Hamid* de, diğer birçok toplumsal normatif metin gibi devlet-padişah aile-baba koşutluğunu koruyor. Örneğin bu koşutluk, Namık Kemal'in *İntibah* romanının normatif temel yapısını oluşturur. Çünkü Namık Kemal'in "Aile" makalesinde " bir mülkün evleri, bir evin odaları"na benzetilir; yani aile "toplum ve devlet yapısının en küçük birimi, bir anlamda minyatürü"dür.[6] Bir eve adım atar atmaz varlığını en ağırlıklı duyuran da elbette baba olmalıdır:

> Bizde herkesin aile muamelatından bir fikir hasıl etmek için orta halli bir efendinin hanesine girilse, cari olan ahvale nazarı ibretle bakılsa ne görülür? Tabiatıyla pîşi nazara en evvel ailenin pederi tesadüf eder.[7]

Burada çizilen baba tipi arkadaş, öğretmen, eğitmen, kısaca tam anlamıyla bir rehberdir.[8] Koruyuculuğu bu dünyadan da öte uzanan baba cennetin bile bekçisidir: "Cennet validelerin ayağı altında bulunduğu gibi, pederlerinin koltuğu ve kılıcı sayesinde bulunur."[9] Mehmet Kaplan, *Namık Kemal* biyografisinde, Süleyman Nazif'in "Bizi yaratan Allah, yetiştiren de Namık Kemal'dir" dediğini yazar.[10] Gerçekten de Namık Kemal, diğer Tanzimat yazarları için de bir baba figürü oluşturmuş ve onu izleyenler kendi babalıklarında da

[5] A.y., s. 72.
[6] Sibel ve Gürol Irzık, *İntibah* üzerine yayımlanmamış seminer bildirisi. (1983)
[7] A.y., s. 10.
[8] A.y.
[9] Namık Kemal, *Cezmi*, s. 35.
[10] Mehmet Kaplan, *Namık Kemal*, s. 104.

rol modeli olarak Namık Kemal'i benimsemişlerdir.

Burada ilginç olan soru şudur: Kendilerini bu denli yaratıcı ve yetiştirici birer baba, toplum ahlâkını temsil eden birer üst-ben olarak gören Tanzimat yazarları, kendi edebi babalarını, yani Divan Edebiyatı'ndan devraldıkları mirası nasıl görüyorlardı? Bu soruyu yanıtlarken beklemediğimiz bir durumla karşılaşıyoruz. Kültür, dünya görüşü ve algılama biçimlerinde eski metinlere sadık kalmış olan Tanzimat, sıra edebiyata gelince oldukça eleştirel, hatta -ne kadar başarılı oldukları bir yana bırakılabilirse- öncüdür. Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem, hepsi dilin sadeleşmesinden yanadır. Hepsi yeni türlerin denenmesinden yanadır. Çekinceleri vardır; ama bunlar biçimde değil, içeriktedir. İçeriği ahlâk normlarını tehdit etmedikçe, bildirisi ahlâki oldukça, yeni türleri denemekte hem kendileri heveslidir, hem de başkalarını teşvik ederler. Namık Kemal, Divan Edebiyatı'nı eleştirirken, çok şaşırtıcı bir benzetme kullanır: yalnızca süsten ibaret olan biçimiyle Divan şiiri ancak "Hıristiyan mevtaları gibi güzel giyinmiş bir cenazeye" benzeyebilir.[11] Bu benzetmedeki yabancılaştırıcı öğe, yalnızca "ölü" değil, "Hıristiyan" ölüsüdür. Sami Paşazade Sezai, "fikdân-ı fikirden hasıl olan boşlukları bir bakıma zengin cümleler, parlak kelimelerle kapamağa çalışmak bir uçurumu çiçeklerle doldurmaya benzer" der.[12] Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesinde, Türk diline daha yatkın olan deyişlerin halk edebiyatında bulunacağını savunduğunu biliyoruz. *Tahrib-i Harabat*'taki,

Türkide kaside görmedim ben
Beş beyti bile muvafık-ı fen

[11] Olcay Önertoy, *Edebiyatımızda Eleştiri*, s. 26.
[12] A.y., s. 103.

Mazmunlar vehimdir, zünûndır
Akla göre âdeta cünûndur

dizeleri ise yaygınlıkla bilinir. Ebüziyya Tevfik'e göre Divan şiirini okuyan son kuşak kendileridir, bir kısım Divan şiirinin çocukları tarafından bile okunmayacağından emindir. Ebüziyya Tevfik buna hiç de hayıflanmaz.[13] Tanzimat edebiyatında gerçek bir eski ve yeni çatışmasına en iyi örnek de kuşkusuz Recaizade Ekrem'in *Talim-i Edebiyat*'ıdır. Ali Suavi ise, gazetecileri daha sade ve homojen bir dille yazmaya çağırırken, şöyle der: "Haydi ittifak edelim. Mesela şarap diyecek yerde ateş-renk demeyelim, düzce şarap diyelim vesselâm. Murâdınız mesele anlatmakken niçün halkı bir de ibare içün düşündürelim? Gazeteleri İstanbul'da avam lisanı olan Türkçe ile yazalım."[14] Ve nihayet, Namık Kemal'in sık sık alıntılanmış şu sözlerini anımsayabiliriz:

> Divanlarımızdan biri mütalea olunurken insan muhtevi olduğu hayalâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühalin tepesine basmış, hançerini Merihin göğsüne saplamış memduhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de yağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça aşrıâlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına garkolur aşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla malamal göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder.[15]

[13] A.y., s. 29.
[14] A.y., s. 103.
[15] Namık Kemal, "Mukaddemei Celal", Tanpınar, *Antoloji*, s. 73.

Görüyoruz ki, eskinin kökten bir eleştirisi varsa, bu felsefi ya da epistemolojik alanda değil, edebiyat alanındadır. Bunun bir açıklamasını, Osmanlı düşün tarihinin henüz bilim devrimini yapmamış olmasında bulmuştuk. Diğer bir açıklaması da edebiyat tarihinin kendine özgü süreçlerinde içkindir. Her yeni süreç, kendini bir önceki süreçten, özellikle de biçimsel bir ayrıştırma yapmaya özenerek, tanımlar. Yenilerde Harold Bloom bunun bir psikolojik açıklamasını da yaptı. Bloom'un kuramını kısaca özetleyebiliriz, çünkü babalar ve oğullarla yakından ilgili.

1973'de yazdığı *The Anxiety of Influence* (Etkilenme Kaygısı) ve 1976'da yazdığı *Poetry and Repression* (Şiir ve Bastırma) adlı kitaplarında Harold Bloom Freudcu bir noktadan yola çıkarak her şairin büyüyebilmek için babasını yadsımak, giderek onu öldürmek zorunda olduğunu söyler. Ona göre edebiyat tarihi, oğulların babaların yerini aldığı bir süreçler tarihidir. Bu yadsıma süreçlerinde oğul kendisini bir önceki en büyük şairden ayrıştırarak tanımlamaya çalışır; yani ancak Spenser Chaucer'a, Shakespeare Spenser'a, Milton Shakespeare'e başkaldırarak varlıklarını kanıtlayabilmiş ve özgün seslerini bulabilmişlerdir. Eskiye başkaldırı, belki de en kolay ve kökten bir biçimde, edebiyat geleneği içinde yapılır, dahası bu başkaldırı geleneğin sürdürülmesindeki dinamiği oluşturur. Her konuda oldukça gelenekçi olan Tanzimat yazarlarının edebiyat konusunda samimi bir biçimde yenilikçi olabilmeleri (dediğim gibi yenilikçi ilkelerini ne denli uygulayabildikleri tümüyle ayrı bir konudur) belki de bu ve benzeri edebiyat geleneği kuramlarıyla açıklanabilir.

Çok ilginçtir ki, içerik, yani yazının ya da öykünün bildirisi sözkonusu oldukta muhafazakâr, fakat biçimde yenilikçi olmaya çalışan Tanzimat romancılarının bu tavrı, bazı biçimsel anlatım tekniklerine de yansımıştır. Aynen genel planda "Batı'dan teknik gelişmeleri alalım, fakat kendi dün-

ya görüşümüz, felsefemiz ve bilgi kuramımızdan vazgeçme yelim" dedikleri gibi, edebiyat sözkonusu oldukta da, beğen medikleri söz sanatlarından kurtulmaya çalışır ve yeni il ham kaynakları ararken, Batı teknolojisine başvurmakta bi sakınca görmemişlerdir. Divan edebiyatından bildiğimiz çok süslü ve ayrıntılı benzetmelerin yanısıra (çünkü Tanzimat romancıları, her ne kadar bu benzetmelere karşıysalar da bunları yazılarında gene de sık sık kullanmadan edememişlerdir), ileri Batı teknolojisi ya da müsbet ilimlere dayalı ilginç benzetmeler üretmişlerdir. Örneğin, *İntibah*'ta Mehpeyker'in gönlü "çiğler güneşi görünce havaya münkalip olduğu gibi" yükselir (buharlaşma imgesi); gene *İntibah*'ta, ilk aşkın heyecanlarıyla uyumaya çekilen Ali Bey'in "vücudundaki kan seyyâle-i berkiyye (elektrik akımı) süratiyle harekete" başlar, "güya her damarı bir telgraf teli idi ki beynine dokunan cihetten yıldırımlar saçılırdı."[16] *Zehra*'da Suphi'nin Zehra'yı seyrederken Şevki Bey tarafından yakalandığı sahnede, Suphi Bey'in telaşı "karşısında duran efendisini fırıl fırıl döne döne eb'ad-ı nâ-mütenâhiye doğru küçülerek gidiyor gibi görmekte idi: Bir dürbinin adese-i şahsisinden bakıyormuş gibi" benzetmesiyle verilir.[17] Tanzimat yazarları bu tür "teknolojik" benzetmeler yapmaktan hiç çekinmemişlerdir; çünkü bu içerikle değil, biçimle ilgili bir yeniliktir ve içeriği tehdit etmeyen, tersine öğretici olabilen biçimsel yeniliklere bir itirazları yoktur. Ahmet Mithat Efendi'nin romanın akışını durdurup, tarih, coğrafya, ya da buluşlar tarihi dersleri vermesi gibi.

Tanzimat yazarlarının öğretici üslubu, benimsedikleri çok yönlü babalık rolüyle açıklanmalıdır. Şerif Mardin'in dediği gibi onlar cemaatçi normların bekçileridirler.[18] Ayrıca,

16 *İntibah*, s. 61, 28.
17 *Zehra*, s. 15.
18 Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar*, s. 428.

yeni edebiyatın da babalarıdırlar. Namık Kemal'e göre şair, yaradılıştan üstün bir ahlâk dehasıdır. Şiire ilişkin bazı teknik hünerlerin (fünun) varolabileceğini kabul eden Namık Kemal, bu fenni, şairin doğuştan üstünlüğü karşısında önemsiz, ya da ikincil görür:

> *Tahrib'i Harabat*'ta şöyle der: Evvelâ şiire mahsus bazı fünûn var ise de şairlik maddesi bir fen değildir. Binaenaleyh terakkisi telâhuk-ı efkâra ihtiyaç göstermez. Bilakis en büyük şairler mensub oldukları milletlerde edebiyatın, ibtidasıyla beraber zuhûr edegelmiştir. Arab'ta ashâb-ı muallâkat, Yunan'da Homer, Latin'de Virgil, İspanya'da Cervantes, İngiltere'de Shakespeare, Fransa'da Corneille, Moliere, Almanya'da Schiller, Goethe gibi.[19]

Şairlik mutlak bir niteliktir; azı, çoğu, gerisi, ilerisi, gelişmişi, gelişmemişi olamaz. Bu mutlak nitelikle doğmuş kişi, salt düşgücüyle, mutlak ahlâk kurallarının egemen olduğu bir dünya yaratarak, gerçek dünyaya bir örnek olarak sunabilir, Shakespeare'in yapmış olduğu gibi:

> Shakespeare beyninin mâyesi cevheri hurşîdden tahmîr olunmuş zannolunacak kadar parlak bir hayâle, kalbinin toprağı yanardağdan alınmış kıyas edilecek kadar ateşîn bir vicdâna mâlik olarak refâhiyet-i ömr ve beka-yı nâm ümitlerini de meslek-i münferid olarak ihtiyar ettiği tiyatro müellifliğine hasreylediğinden hâiz olduğu fikr-i hikmet ve kuvvet-i tabiatın kâffesini temâşâgâhlarda tecessüm ettirmekle uğraşa uğraşa misali, âlem-i hayalde bile nazarlara kolay-

[19] İnci Enginün, *Türk Edebiyatı'nda Shakespeare*, s. 146-147.

lıkla taalluk edemiyecek bir cihân-ı edeb ihtira eyledi.[20]

Shakespeare'in hayal gücüyle örnek bir ahlâk dünyası yarattığını söyleyerek, bu tür bir yaratma gücünü idealize eden Namık Kemal'in, bu idealizasyonuna da apriorist bir dünya görüşünün ilham verdiğini söyleyebiliriz. Tekrar vurgularsak, bu yaratma gücü Don Kişot sendromundan kaynaklanır ve ancak apriorist bir felsefe ve bilgi kuramıyla tutarlıdır. (Don Kişot, yaşadığı "Demir Çağı" reddedip "Altın Çağı" geri getirmeye ve "tüm haksızlıkları düzeltmeye" and içip bu yeminine uygun yaşamaya başladığı an, bir "cihân-ı edep" düşlemiş ve bu düşü yaşama geçirmeye kalkışmış oluyordu.) *Cezmi*'deki şair tanımı ise daha romantiktir:

> Şair nedir? Tabiatın en sevdalı zamanlarındaki hazin hazin tebessümlerinden yaratılmış bir mahlûk!.. Handelerinden- gülde şebnem gibi-girye eserleri, giryelerinden- bulutta kavsi kuzah gibi- ibtisam alâmetleri görünür. Tabiata her mahlûktan ziyade esir iken tabiatın fevkine çıkmak ister, kendi vücudunu lâyikiyle idareye muktedir değil iken kürei zemini zayıf kolları ile sürükliye sürükliye başka bir nokta-i feyze, başka bir nokta-i kemâle götürmeğe çalışır! Bu kadar takat gelmez ikdam ile tabü tüvanı kesilince ya kafeste siyah perdeler içinde mahpus olmuş olan bülbüllerin nağmesi kadar hazin, ya küreden teneffüse kâfi hava bulunamıyacak derecede ayrılıp, hiddetle aşağı süzülen şahinlerin sadası kadar acı feryatlara başlar. İşte şiir, o türlü feryatlar, şair ise o mizaçta, o fıtratta yaradılan biçarelerdir. Yalnız on beş heceyi efail ve tefai-

20 A.y., s. 142.

le tevfik etmeye, yirmi sekiz kelimeyi birbirine kafiye yapmağa muktedir olanlar değil.[21]

Bu şair tanımı, Namık Kemal'in çağının romantik şair tanımına uyuyordu; fiziken zayıf, fakat ruhen kuvvetli, insanlığın tüm zaaf ve acılarını paylaşabilecek kadar duyarlı, fakat bu yüzden de lanetli, yalnız, toplumun dışladığı, anlaşılmamış şair imajı, özellikle de Chatterton mitiyle pekiştirilmiş, oldukça popüler, romantik bir şair imajıydı. *Cezmi*'de Namık Kemal'in kendisini, bu şair imajının cazibesine kaptırdığını görüyoruz. Oysa, gerek Namık Kemal, gerekse onu izleyenler, hiçbir zaman bu tanıma uyacak kadar bireyci olmamışlardı, onlar çok daha dayanışmacı bir idealizmin sözcüsüydüler. Bu konuda pek de alçakgönüllü sayılmazlardı. Modelleri Victor Hugo'ydu. Shakespeare'i bile Hugo yoluyla öğrenmişlerdi.[22] Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai'ye 25.8. 1879'da yazdığı bir mektupta Hugo'yla karşılaştırılmanın ona verdiği onuru gösteren şu sözleri söylüyordu: "Benimle Victor Hugo'nun mukayesesi için ne söylesem anlatamayacağım. Senin ne nazarla bakarsan bakmak hakkındır; fakat ben kendimi dev aynasında göremem."[23] Oysa, yeni topluma meşale tutmak iddiasında olan Tanzimat yazarı bir anlamda kendini dev aynasında görüyordu. Eski değerlerin bekçisi, yeni değerlerin yargıcıydı. Toplumun yazgısının onun kuracağı değişim-denge ekseni üzerinde belirleneceğini umuyordu. Sanata da bu misyonu yüklüyordu. Her türlü sanat dalına bu gözle bakılmalı, "cihan-ı edep"e bir katkısı varsa desteklenmeli, yoksa eleştirilmeliydi.

21 Tanpınar, *Antoloji*, s. 104.
22 Enginün, s. 1-17.
23 A.y., s. 142.

Tiyatro orta oyunu değildir. Çünkü orta oyunu yalnız güldürür. Tiyatro kâh ağlatır, kâh güldürür, kâh ağlatıp güldürmeden eğlendirir. Orta oyunu en budalaca evzâr, en bi-edebâne sözleri, en çetrefil, en galiz lâfızları gösterir. Tiyatro vicdanın en saklı perdelerini açar, kalbin en haklı hissiyatını tahlil eder.[24]

Tiyatronun işlevi ise şudur:

Eğlenceler içinde ise tiyatrodan faideli, ibretli, terbiyeli, tesirli hiç bir eğlence yoktur. Çünkü tiyatro bir tarihtir ki okumak bilmeyenlere alemin en ziyade mucib-i ibret olan vukuatını öğretir, hizmet gösterir, ibret gösterir. Tiyatro müessirdir, taştan yapılmış yüreklere tesir eder, rikkat verir.[25]

Namık Kemal bu eğitici elitizmi diğer Tanzimat yazarlarıyla paylaşır. Ahlâk anlayışları, idealist bir ahlâk anlayışıdır (Ahmet Mithat Efendi pragmatizme kaçabilir). "Vicdanın en saklı perdeleri" ve "kalbin en haklı hissiyatı" ahlâkçı ve mutlak bir yazarın tekelindedir. Şimdi bu tekelin anlatıda nasıl bir biçim aldığına bakalım.

Tanzimat romanında eğitici ve yorumlayıcı bir yazar sesi anlatıma sürekli müdahale eder. Bu müdahaleci anlatım bir taraftan meddah geleneğine dayanırken, diğer taraftan da Tanzimat yazarlarının nesnelliği amaçlamayan öznel dünya görüşleriyle beslenir. Tanzimat romanının en belirleyici özelliği romandan çok alegoriye yakın oluşudur. Tanzimat'ın benimsediği türde alegoride, kişiler değerleri, kurgu da değerler çatışmasını temsil eder. Namık Kemal'in hikâye ve haki-

24 Önertoy, *Eleştiri*, s. 76.
25 A.y.

kat karşılaştırması bu bakımdan ilginçtir:

> Hind'den garbe geçmiş bir hikâyedir ki: Hakikat bir kız imiş. Fakat çıplak gezermiş, nereye gittiyse kabul etmemişler, nihayet bir kuyuda saklanmaya mecbur olmuş. Hikâye ise dişleri çürümüş, suratı buruşmuş, elleri çolak, ayakları paytak, beli kanbur, ağzı kokar, burnu akar bir kocakarı imiş. Lâkin yüzünü düzgünler, eğreti dişler, vücudunu gayet ziynetli libaslarla tezyin ettiğinden daima görenlerin makbulü olurmuş. Akibet, hakikate bir gün kuyuda rast gelmiş. Kendi elbise vesair tezyinatını vermiş. Andan sonra hakikat de gittiği her yerde kabul olunmaya başlamış.[26]

Osmanlı yenilikçilerinin roman yazma gerekçesini oluşturan bu alegorinin anlamı şudur: Gerçek evrenseldir; çıplak, mutlak, tek ve değişmezdir. Herkes için aynıdır ve herkesçe de böyle kabul edilmelidir. Ancak, kimi zaman anlaşılması, çoğu zaman da kabul edilmesi güçtür. Bunun içindir ki masal öğeleriyle anlatılması gerekir. Romancı hem yorumcudur, hem de gerçeği süsleyendir, masal öğeleriyle bezenmiş gerçeğin bilgesidir. Böylesine sorgulanamaz ve mutlak gerçekleri iletmek amacıyla yazılan öyküler kaçınılmaz biçimde alegorikleşir; alegori de ilk romanlarımızın, belki de Doğu romanının, hiç değilse başlangıçta üzerine kurulmuş olduğu eksendir.

Gene de ilk romancılarımız yazdıkları öykülere alegori değil de roman dediler. Bu yüzden biz de onların kendilerine özgü roman anlayışlarını kabul etmek ve bu anlayışın belirlediği anlatı özelliklerini irdelemek zorundayız. Bu roman anlayışı gene *İntibah*'ın önsözünde, çok ilginç bir pasajda şöyle açıklanır:

26 Tanpınar, *Antoloji*, s. 68.

Ayetle hikmetle müsbet olduğu üzere mükevvenat ezvaç olarak yaratıldığından tabiat-ı âlem fıtraten muhabbetle mecbuldür. Binaenaleyh insanın aşka meyli her şeyden ziyade görülür. Bu sebebten dolayı hikâyelerin, tiyatroların hâvi olduğu hisse-i hikmeti ekseriyet üzere aşka dair bir çok kıssa içinde setrederler... Anın için biz de şu eser-i acizanemizin hâvi olduğu bikr-i hayali bir hikâyei muhayyile ile yaşmaklamak istedik.[27]

İlginçtir ki Namık Kemal genel bir gerçeği desteklemek üzere ayet ve hikmete gönderme yapıyor, yani tam anlamıyla nakli ilimlere yakışır bir mantıkla ilerliyor. Aşkın evrenselliğini sorgulanamaz bir gerçek olarak sunduktan sonra da, aynı hikâye-hakikat karşılaştırmasını çağrıştıracak biçimde yazdığı eserin ana fikrini bir hikâye ile süsleyerek sunmayı amaçlıyor. Öyküleme mantığının temelinde böyle hem otoriter, hem de genellemeci soyutlamalar yatarsa, o zaman ilk romanlarımızda sık sık karşılaştığımız, aşağıdaki türden genellemeci, otoriter soyutlamalar da doğal oluyor: "İnsanoğlu garip bir yaratıktır, zamanla her şeye alışır ve alışmadığı şeyden de korkar";[28] ya da "Muntazır olmadığı bir saadete nail olanlar için memnûniyyetin o derecesiyle iktifâ etmeyip mâverâ-yi âmâle kadar sevk-i nazar-ı heves etmek hemen umumi bir kaidedir";[29] ya da "Çünki bâhusûs Zehra gibi kıskanç kadınlardaki his gayet nazik olur; en ufak bir hareketten derhal bir hüküm çıkarırlar; ve hüküm ekseriya da muvâfık-ı hâl çıkar";[30] ya da "Alelumum mirasyedilerin düşündüğü gibi Bihruz Bey de servetini yemekle bitmez tü-

27 A.y., s. 68-69.
28 *İntibah*, s. 25.
29 *Zehra*, s. 27-28.
30 *Zehra*, s. 51.

kenmez zannederdi."[31]

Namık Kemal şöyle devam ediyor:

> Bundan başka hikâye yazmakta bir vazife daha vardır. O da yalnız muhatabı ıslah etmek veya eğlendirmek için münasebetli münasebetsiz, akla ne gelirse söylemek tarzı kudema pesendanesini terk ile tabiatı beşeriyenin tahliline çalışmaktır.
>
> Vicdanı beşerdeki serairi kalbin en gizli köşelerine nazar taallûk etmedikçe bulmak muhaldir. Serairi kalbiye bilinmedikçe bir adama söylenilen sözleri tesir ettirmek ise bütün adimül ihtimaldir. Çünkü fikir ne tasavvur ederse bir kerre zihnindeki mahfuzat ve gönlündeki tesirata tatbik eder, benzerse kabul eder, benzemezse etmez. Bir iki asırdan beri, hususiyle zamanımızda Avrupalılar ahvali kalbiyeyi teşrik etmekte bir mahareti fevkalâde izhar ederek gerek tiyatro, gerekse hikâyeyi edebiyatın en büyük kısımları idadına ithal ettiler.[32]

Burada Namık Kemal sanki yerinde bir gözlemle roman yazarını yalnızca eğitici ve öğretici olmaya değil, psikolojik gerçekçiliğe de dikkat etmeye davet ediyor gibi görünüyorsa da psikolojik gerçekçilik "serairi kalbiye", ya da "zihindeki mahfuzat", ya da "gönüldeki tesiratı" genellemek ve formüllere indirgemek değildi. Batı romanında psikolojik gerçekçilik bireyi her yönüyle incelemek olarak anlaşılıyordu. Flaubert ve Stendhal bu uğurda neredeyse bilimsel diyebileceğimiz uzun gözlemler yapmışlar ve ancak ondan sonra romanlarında psikolojik gerçekçiliğe yer vermişlerdi. İlerde daha

31 *Araba Sevdası*, s. 19.
32 Tanpınar, *Antoloji*, s. 69.

ayrıntılı bir biçimde inceleyeceğimiz üzere, ne Namık Ke ne de başka bir Tanzimat romancısı, *serairi kalbiye* der bireyci bir psikoloji anlayışına sahip değildi; onlar he için geçerli olması gereken bazı ruh durumlarının ya da d guların gerçekliğine inanıyorlardı. Ve bunları romanda k leştirirken de son derece şematik oluyorlardı. Kaldı ki ps lojik gerçekçilikten sözederken Namık Kemal'in refer noktası da bugün çoğu ikinci sınıf kabul edilen bazı roma Batı yazarlarıdır. Tanzimat yazarlarına göre şiirin tartı maz ustaları Lamartine ve Hugo ise, roman üstadları da H go, baba ve oğul Dumaslar, Chateaubriand, Bernardin Sa Pierre, Ann Radcliffe gibi romantiklerdir. Tanzimat yazar rı bu romancıları kendilerine, Dickens, Balzac, Flaube Stendhal gibi daha karmaşık ve kuşkusuz daha gerçekçi A rupalı çağdaşlarından daha yakın bulmuşlardır. İşte yazar ğı *serairi kalbiye*'ye tümüyle vakıf olma yeteneği olarak g ren Tanzimat yazarlarının bu konuda kendilerine olan güv ni onları son derece sınırsızca bilen, sunucu bir anlatımı se meye itmiştir.

Tanzimat romanında dramatik yaklaşımın zayıf olduğ özellikle diyaloglara ya az yer verildiği ya da verildiği kad rıyla bunların başarılı olmadığı sık gözlemlenmiş bir olg dur. Yorumlayan, açıklayan, öğreten, yargılayan bir yaz sesinin öyküye müdahale edişi de, edebiyat eleştirmenle mizce, meddah geleneğine bağlanmış, bu tür bir anlatım bi minin, bu gelenekle desteklendiği için romancılarımıza (yakın ve en kolay gelen biçim olduğu ileri sürülmüştür. Ku kusuz bunlar doğrudur. Ama Tanzimat yazarlarının "tem li" değil de "sunucu" anlatım biçimini benimsemesinde b öğe daha vardır; o da sunarak anlatan yazarın gerek olay ö güsüne gerek kişilere sınırsız egemenliğidir. Sunucu anlatı "nesnel" bir tavır benimsemek zorunda değildir; alabildiğin öznel, alabildiğine açıklayıcı ve yorumlayıcı olabilir. Sunu

latımda yazar okuru bilgilendirmek ya da yönlendirmek ere romanda doğrudan varlık gösterebilir. Nitekim böyle olmuştur: Yazarın dramatik anlatımı değil sunucu anlatı-ı seçmesine ve okuyucunun yorumunu doğrudan telkinle lirlemesine bir ilk örnek olarak *İntibah*'a bakalım. Ali Bey, ehpeyker'in gerçek kimliğini keşfettiğinde, romandaki tek k diyaloglardan birinin geçtiği yerde, Mehpeyker, günah-r olduğunu, fakat Ali Bey'in aşkı sayesinde doğru yolu bul-ğunu itiraf eder:

> Sizi bir kere gördüm. Gönlümde başka bir hal hisseder oldum. Toprak üstündeki çiğler güneşi görünce havaya münkalip olduğu gibi benim de yüzünüze bir kerre nazar etmekle bütün gönlüm yükselmeye başladı. Arkama bakmak istedim, geçmiş zamanlarımın ahvâlinden iğrendim. Elimden tutup da beni düştüğüm mezbeleden kurtarmaya muktedir bir sizi tasavvur ettim.[33]

Tam burada yazar metne müdahale ederek, bu sözlerin içersizliğini savunur:

> Habise hissiyat ve vukuatı sahihasının en müessirlerini bir yere toplayarak ve rapt için aralarına kemâl-i mehâretle bir takım yalanlar serpiştirdikten sonra neticede sıdk-ı müddeasına delil olmak bahanesiyle bir iftirak-ı ebedi temayülü göstererek tertib ettiği muhatabat-ı iknaiyeyi mukteza-yı hâle ve Bey'in kabiliyet-i vicdanına göre o derece müessir düşürdü ki biçare delikanlı kızın lakırdısı devam ettikçe nefretten şefkate, şefkatten tereddüte intikal ile nihayet tesir-i sevda kâffe-i hissiyatına galebe etmekle müncezibâne ve

[33] *İntibah*, s. 61.

mübremâne bir tavır ile kızın eline sarılarak ilişkileri nin devam etmesini istedi.[34]

Yazarın bu yüksek sesli müdahalesi hem kişileştirmeyle, hem de romanın vurgusuyla uyumsuzluk gösterir. Çünkü Mehpeyker'in sözleri yalnızca kurgunun sağladığı olaylarla doğrulanmakla kalmaz, gene olay örgüsünde, önceleri fahişe olan Mehpeyker'in ilk defa aşık olduğunun ve bu aşka sadık kalmaya kararlı bulunduğunun tersini kanıtlayacak hiçbir şey yoktur. Tersine, Mehpeyker, kendisi gibi düşmüş kadınların aşkının, namuslu kadınların aşkından daha güvenilir olduğunu, çünkü kendisi gibi kadınların sevince tam sevdiğini söyler. Dostu Abdullah'ı terkederek bunu doğrular da. Gelgelelim romancı yine de onu yalan söylemekle suçlar ve "biçare" Ali Bey'in bir kurbandan başka bir şey olmadığını iddia eder. Görülüyor ki yazar bu dramatik anlatıyı yalnızca okuyucunun inanmasını istemediği şeyler hakkında kullanmakta; okurun kanmaması ve fakat öyküyü sunan yazarın her şeyin doğrusunu bilen yargılarına kulak vermesi için uyarıda bulunmak üzere metne müdahale etmektedir. Gene ilk natüralist romanı yazmak ve anlatımı yazarın yorumlayıcı sesi ve yargılarından arındırmak iddiasında olan Nâbizâde Nâzım *Zehra*'da bu amacını hiçbir ölçüde gerçekleştiremediği gibi, eserini sınırsız bilen, yorumlayan ve müdahale eden yazar sesiyle yazmıştır. Örneğin, Suphi'nin davranışlarının bir değerlendirmesini yaptığı aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

> Hayâtını Ürani'nin hayâtına raptedecek ortada hiç bir rişte-i muazzez ü muhterem olmadığı cihetle ne zaman isterse şu itilaf-ı muvakkate nihayet verebileceği ve şu maîşet-i sefilâne içinde hayatını, malını, mülkünü

[34] *İntibah*, s. 61.

mahv ü harâp etmenin kâr-ı akil olamayacağı noktalarına kadar sevk-i zihn ü mütâlâa etmekte idi... Fakat bu hatırat Suphi'nin zihnine yalnız bu gece gelmekte değildi ya... Pek seyrek *olsa bile yine bu muhakematı* arada sırada zihninden geçirmekte idi... Ama... İşte işin en müşkil yeri bu "Ama" akabesi idi. Suphi nazariyâtını bir türlü tatbik edemiyordu. Nazariyatta pek kuvvetli olup da ameliyat meydanında apışıp kalan kendini şaşıran tecrübesiz genç bir mühendis gibi her defasında, her gayrette fütûr ile geri çekilmekte idi.[35]

İlk romanlarımızdaki anlatımın bu çok önemli özelliği sonucu bütün kitap inanılırlığını, olay örgüsü mantıksal bağlantılarını, kişiler tutarlılığını kaybetse bile yazar bundan rahatsız olmaz; ibret dersini verebilmek için, gerektiğinde romanı yadsımak pahasına, yukarıdan müdahalesini yapar.

Nâbizâde Nâzım'ın *Zehra*'sıyla Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahedat*'ı bizde ilk natüralist roman örneği denemeleridir. *Zehra* (1894), Nâbizâde Nâzım'ın tek romanıdır ve Emile Zola hayranlığıyla yazılmıştır. "Vukuâta kendi hissiyât ve mütaleâtını hiç bir veçhile katmamak hakiki romancının vezâif-i esâsiyesindendir"[36] diyen Nâbizâde Nazım'ın bu ilkeye ne denli bağlı kalabildiğine bakmadan önce, bu ilkenin roman anlatımında ne anlama geldiğine kısaca değinmeliyiz.

Yazar, olaylara kendi duygu ve düşüncelerini hiçbir biçimde katmamak için ne yapmalıdır? Yazdığı her şey yazarın düş gücünün, dolayısıyla da en öznel ve özel dünyasının ürünü olduğuna göre, yazar anlatımında duygu ve düşüncelerini saklarsa kendini saklıyor olacaktır. Bunu yapabilmek için Batı romancıları olayları kısmen bilip anlayabilen birinci te-

[35] *Zehra*, s. 119-120.
[36] *Zehra*, s. VI.

kil şahıs, ya da olayları bir gözlemci yansızlığıyla nakleden üçüncü tekil şahıs anlatımını denemişlerdir. Bunun pek de yazarın sesini yoketmediğini farkettiklerinde, yazarı sanki kayıt tutan bir kalem yerine koyan bilinçakışı yöntemine geçmişlerdir. Bu yöntemde bilinçakışını roman kişisinin sözümona gözünün takıldığı bir nesne, renk, koku, ya da tat başlatır. Böylece, tümüyle nesnel dünyanın duyularla algılanmasından kaynaklanan bir bilinç sürecine geçilir; nesneler, renkler, kokular, tatlar, geçmişteki olayları ya da kişileri ya da roman kişisinin bir türlü aklından çıkaramadığı bir saplantıyı çağrıştırıverir, bu çağrışım başka duygu ve düşüncelerin yoğunlaşmasına yolaçar ve böylece okur, sözümona yazarın hiç aracılığı olmadan roman kişisinin dünyasının en öznel ve gizli köşelerine nüfuz eder. Yani, yazar, "Zehra Suphi'yi hâlâ seviyordu. Hâlâ seviyordu. İşte hakikat bundan ibaret" gibi bir cümle kullanacağına, örneğin bir ışık oyununun algılanmasını, bu ışık oyununun, diyelim ki Zehra'yı, Suphi'yi tanıdığı ilk güne götürmesini, derken tüm nesnel dünyanın Zehra'nın beş duyusuna saldırarak, her vesileyle ona Suphi'yi anımsatmasını betimleyerek okuru aynı yargıya vardırır: "Zehra Suphi'yi hâlâ seviyordu. Hâlâ seviyordu. İşte hakikat bundan ibaret" yargısına.

Peki, yazarın okurun kafasında oluşmasını istediği yargı eğer bu ise, bunu bir cümlede ekonomik bir biçimde söylemek yerine, sayfalarca renklerle, kokularla, tatlarla uğraşmanın anlamı ne? Birincisi, edebiyat geleneğinin bir süreçten diğerine geçmesini sağlayan biçimsel deneysellik kuşkusuz. Ama neden bu tür biçimsel deneysellik de bir başkası değil diye soracak olursak (örneğin okuru aynı gerçeğe, yani Zehra'nın Suphi'yi hâlâ sevdiği gerçeğine, bir şarkının güftesine, bir tablonun kompozisyonuna, yinelenen bir şiir dizesine gönderme yaparak vardırmak da mümkün, kısaca yargıyı semboller arkasına gizlemek de mümkün), bunun yanıtının

çoklukla epistemolojik olduğunu görürüz. Eğer yazar saklanmak istiyorsa bunu ancak sözümona bir nesnellikle başarabilir; yazdığı çağın nesnellik anlayışı da neyi gerektiriyorsa, yazar ancak o şekilde nesnel olabilir. Eğer, 18. yüzyıldan başlayarak insan psikolojisi beş duyunun algılamalarının fikirlere dönüştüğünü ve insanın algılama ve öğrenmesinin ancak böyle mümkün olduğuna inanmışsa, roman yazarı da eğer nesnellik uğruna kendini saklayacak ve romanını sanki satırların arkasında yaratıcı bir yazar yokmuş gibi anlatacaksa, bu algılama-öğrenme-düşünme kuramına uymak zorundadır. Nitekim, Flaubert ve Zola'dan başlayarak, daha nesnel bir anlatım gerçekleştirmek çabaları Joyce'a değin Batı'da böyle bir çizgi izlemiş; önce kısıtlı ve yargısız üçüncü tekil şahıs anlatımı benimsenmiş (Flaubert ve Zola'da olduğu gibi), sonra bir kişinin kısıtlı, fakat öznel bakış açısından anlatımı denenmiş (Henry James, Joseph Conrad gibi) ve giderek bu iki açı da nesnel bir anlatım için yetersiz bulunarak, bilinçakışı ve iç-monolog yöntemleri ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılda ise romanda nesnelliğin belki de ulaşılması olanaksız bir amaç olduğuna karar veren birçok roman yazarı, nesnel dünyayı betimlemekten, kişilik yaratmaktan tümüyle vazgeçip, romancının yalnızca bildiği şeyleri anlatmasının doğru olacağını, en iyi bildiği şey de bir romanın nasıl yazıldığı ve onu etkileyen başka romanlar olduğuna göre, belki de romancının gerçeklikle yazabileceği yegâne konuların bunlar olduğunu düşünmüş ve bu denemelerin sonunda da meta-roman dediğimiz tür yaygınlaşmıştır.

Bu kısa özeti şunun için yaptım: Nesnel anlatım çabaları nasıl bazı yeni üsluplarla sonuçlanıyorsa, öznel anlatımda deneyselliklerin de bazı yeni üsluplar ortaya çıkaracağı doğaldır. İlginç olan, çok öznel ve çok nesnel anlatım biçimlerinin, yani uç ve birbirine zıt epistemolojik pozisyonlardan çıkan anlatım biçimlerinin nasıl aynı sonucu verebileceğidir.

İlk örnek olarak, *Araba Sevdası* ve *Zehra*'da kullanılan bilinçakışı ve iç-monolog yöntemlerine bakalım.

Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı iki ciltlik incelemesinin birinci cildinde Tanzimat romanında anlatım özelliklerini incelerken, müdahaleci, sınırsız bilen ve yargılayan yazar anlatımı için "iç-çözümleme"; yorum yapmadan, fakat bir mantık silsilesi içinde kişilerin birbirini izleyen düşüncelerinin aktarıldığı yöntem için "iç-monolog"; düşüncelerin çağrışımlarla gelişip, mantıksal tutarlılık gözlenmeden rastgele kaydedildiği yöntem için de "bilinçakışı" deyimlerini kullanarak Tanzimat romanında bu üç yöntemden özellikle ilk ikisinin çok sık ve yoğun bir biçimde kullanıldığını Joyce'dan önce örneklerine pek rastlamadığımız üçüncü, yani "bilinçakımı" yönteminin de şaşırtıcı bir biçimde, Joyce'dan çok önce, Recaizade Ekrem tarafından *Araba Sevdası*'nda kullanıldığını örnekleriyle gösterir.[37] Berna Moran, gerek *Araba Sevdası*'nda Recaizade Ekrem'in, gerekse *Müşahedat*'ta Ahmet Mithat Efendi'nin, henüz Batı romanında bile örneklerine sıkça rastlanmayan teknikler deneyerek şaşırtıcı sonuçlarla ortaya çıktıklarını söyler. Ve bildiğim kadarıyla romanımızın bu özelliğini gözlemlemiş ilk eleştirmenimizdir.

Müşahedat da gerçekten şaşırtıcı bir romandır. Berna Moran'ın da dediği gibi Ahmet Mithat *Müşahedat*'ı Zola'nın yazdığı örneklerden daha da gerçekçi bir natüralist roman örneği ortaya çıkarmak amacıyla yazmış; çünkü gerçek tek yüzlü değildir, bir yüzü kötülük ve çirkinliklerle doluysa öbür yüzünde de iyilikler vardır.

> *Müşahedat*'ın yazılmasının asıl nedeni doğalcı türü denemekti. Ahmet Mithat, belki de Beşir Fuat aracılığı ile Emile Zola'yı ve doğalcı romanı tanımış ve bu konu-

[37] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 62-70.

daki düşüncelerini de yazmıştı. *Müşahedat'a* yazdığı önsözden de anlıyoruz ki, doğalcı yazarları, romanı ciddiye aldıkları, gözleme önem verdikleri, gerçeği yansıtmak istedikleri için beğeniyor, ama yaşamın sadece çirkinliklerini, toplumdaki ahlâksızlıkları, kötülükleri sergileyip, iyi, güzel ve yüce olandan hiç sözetmemelerini doğru bulmuyor. Doğalcı romanlara bakılırsa, diyor Ahmet Mithat, Fransa'da erdem denen şey kalmamış, fuhuş, sefahat ve sefaletten başka bir şey yok. Gerçek bu değil oysa; yazar eğer gerçekliği *yansıtacaksa* yalnız kötüyü, çirkini değil iyiyi ve güzeli de anlatmalı.[38]

Ahmet Mithat natüralist bir roman yazma iddiasını romana verdiği isimle de ilan ediyor: *Müşahedat,* yani gözle görülen şeyler ya da felsefi anlamında gözlemler. Gözlemleri kaydetmek için bir gözlemci gerektiğine göre, Ahmet Mithat, kendisinin de dahiyane addettiği bir buluşla, roman yazarına bu gözlemci rolünü veriyor ve onu romanın içine sokuyor. Böylece yazar da romandaki kişilerden biri oluyor ve roman kişilerinin öykusünü yazma süreci, roman kurgusunun bir boyutunu oluşturuyor. Kendi yazılma sürecini anlatan romanlara meta-roman diyoruz; *Müşahedat* bu tanıma mükemmel uyuyor. Yazar bu kadarla kalmayıp, olay örgüsü arasına yazılma sürecini de katarken, okunma sürecini de deniyor. Yani *Müşahedat,* Batı romanına ilişkin terminolojiyi benimseyecek olursak, yalnızca bir meta-roman değil, aynı zamanda okuma eylemini de romanın içine yerleştiren eleştirel bir roman. Çünkü romanda bir de bakıyoruz, Ahmet Mithat Efendi, kişilerin dostu olarak onların başından geçenleri yazarken, sık sık onları toplayıp yazdığı kısımları okuyor ve

[38] A.y., s. 51.

fikirlerini alıyor. Kişileri onu zaman zaman olayları tam da olduğu gibi yansıtmamakla, bazan da sırlarını yazmakla suçluyorlar; o da bu tepkilere uygun olarak romanı değiştiriyor. *Müşahedat*'ın tümü gözlemleyen, yazan, olaylara karışıp onların akışında önemli bir roloynayan, sonra oynadığı role göre yeni gelişmeleri kaydeden ve okur tepkisine göre yazdıklarını düzelten bir YAZAR'da odaklaşıyor ve YAZAR merkezli bir noktadan yayılıyor. Yazar bir dedektif gibi iz sürüyor: "Siranuş Hanım'la görüşüp hikâyesini dinledikten sonra, bazı araştırma ve incelemelerin tamamlanması için, bir tüccar çırağı ile görüşmemiz lazım geldi."[39] Onunla görüşeyim derken İstanbul'un sebzesinin nasıl temin edildiğini öğreniyor ve okuru bu bilgiden yoksun bırakmamak için bir on sayfa taze bakla ve taze bezelyenin üreticiden tüketiciye serüvenini anlatıyor. Sonra yazdıklarını okuyup, tepki ölçüyor:

> Bir kaç satırlık yer okudukça, dinleyicilerin yüzlerine bakmak ve beğenip beğenmediklerini tavırlarından anlamaya çalışmak, her okuyucunun normal hallerindendir. Ben ise eserimin herkesten ziyade Siranuş tarafından beğenilmesi arzusunda bulunduğumdan, hemen her defa satırlar üzerinden kaldırdığım gözlerimi Siranuş'a çeviriyorum. Eserin kendinde hasıl ettiği tesirleri büyük bir dikkatle kontrol ediyordum.[40]

Roman kişisi olarak YAZAR'ın iç monoloğunu kaydediyor:

> Şu Beyoğlu ne yaman memlekettir! Avrupalı romancılar Paris'e göz dikmişlerdir ama, bizim Beyoğlu bir çok yönleriyle Paris'ten de yamandır. Hangi tarafa bakılsa

[39] *Müşahedat*, s. 72.
[40] *Müşahedat*, s. 167.

bir roman görülür. Hangi adama tesadüf edilse mutlaka bir romanla alâkası vardır.[41]

Bir YAZAR olarak toplumsal dileklerini dile getiriyor:

Neyse, inşallah bizde ticaret fikri gelişir ve onunla ilgili bilgiler yayılır da, bizden sonraki romancılar ticaretin önemini ve tüccarın büyüklüğünü bu suretle okuyucuya anlatmayı hasılı tahsil ve malûmu ilâm addederler.[42]

Gene bir YAZAR olarak, kişilerinden birinin BABA'lığını üstleniyor ve onun geleceği için planlar kuruyor:

Dört beş aydır doğrudan doğruya alâka kurarak meşgul olduğum şu roman, bazı ahbab arasında duyulmaya başlamıştı. Siranuş adı Osmanlı aileleri arasında zaman zaman gece toplantılarının konusu oluyordu. Bu kız için hayal etmekte olduğum istikbal de bazı kişilerin işittiği bir şey olup, hatta bunu tasvib edenler de bulunuyordu.[43]

Yaşamla roman, yazar-merkezli bu romanda bu denli içiçe geçtikten sonra, romanda yazarın istediği her şey olur; daha doğrusu istemediği hiçbir şey olmaz. Kötüler cezasını, iyiler mükâfatını bulur; kültürlü, iyi ahlâklı, güzeller güzeli Siranuş da ilelebet Ermeni kalacak değil ya; romanın sonunda onun da Ali Osman Topuz'un kızı olduğu ortaya çıkar ve yalnızca Müslüman bir adamın kızı olduğu için değil, aynı za-

41 *Müşahedat*, s. 175.
42 Müşahedat, s. 185.
43 *Müşahedat*, s. 351.

manda İslâmiyeti öğrenip bütün diğer dinlere üstün bulunduğu için de din değiştirip roman kahramanı Refet'le evlenmesiyle bu natüralist roman biter. Ama yazarını da epeyce yormuştur. Üstelik yazılışı yazarın tahmin ettiğinden biraz daha uzun sürdüğü için diğer işler aksamış ve yazarını maddi zarara da sokmuştur. Ama bu, yazar için telafi edilmeyecek bir zarar değildir; çünkü sonuçtan memnundur:

> - Merak etme birader! Romanı kaleme aldığım zaman, bu yüzde yirmi beş otuz zararı çıkartırız. Zaten yazı yazmak için görmek ve duymak lazımdır. Müşahede ve ihtisas olmazsa insan neyi yazacak?[44]

Gerçekten çok ilginç ve eğlenceli bir roman olan *Müşahedat,* bir meta-roman örneği olabilir, ama hiçbir kıstasla natüralist roman tanımına uymaz. Natüralist romanda romancı bir laboranttır, gözlemlerini bir laborant yansızlığıyla, sanki bir kimya deneyi yapıyormuşcasına (Hipplyte Taine'in ünlü sözünü anımsayalım: Erdem ve kötülük vitriol ve şeker gibi birer kimyasal maddedirler) kaydetmesi beklenir. Kişilerin kaderlerine ilgisiz bir düzenin sıradan bir gözlemcisidir. Natüralist romanda gözlemcilikten anlaşılan budur. Oysa Ahmet Mithat Efendi bunu romana bizzat girmek, her an yargılayıp değerlendirmek, yazarlıkla babalığı her anlamda bir tutarak kişilerini korumak, yargılamak, onlara yol göstermek olarak anlamıştır. Çünkü Ahmet Mithat Efendi'nin dünya görüşündeki gözlemciliğin epistemolojik karşılığı Emile Zola'nın dünya görüşündeki gözlemciliğin epistemolojik karşılığı ile aynı değildir. Ahmet Mithat'ta gözleyen göz, apriorist, idealist bir epistemolojinin babaya verdiği yerden bakan ve yargılayan gözüdür.

[44] *Müşahedat,* s. 448.

Sonuç olarak şunu söylemek istiyorum. Gerek iç-çözümleme, gerekse iç-monolog, bilinçakışı ve hatta meta-roman tekniklerine Tanzimat romanında rastlamak bizi ilk bakışta şaşırttığı kadar şaşırtmamalıdır. Öznelliğin ve yazar bilinç ve bilirliğinin sınırsızca kullanılabildiği apriorist bir dünya görüşünde bu anlatımlar doğaldır. Şaşırtıcı olan, yazar sesinin gizlendiği, bilirliğinin ve yargılarının sınırlandığı, gerek somut bir dünyanın, gerekse bu dünyanın kişilerinin duyumsamalarının yansıdığı bir anlatıma rastlamak olurdu. Tanzimat romanında henüz bu anlatıma rastlamıyoruz. Rastladığımız kadarıyla somut dünya ve duyular, gözleme dayanan bir anlatımı benimsemek için değil, şeytana ait olan alanı belirlemek için kullanılıyor.

IV

OĞULLAR VE SÜFLİ LEZZETLER

Tanzimat romanında baba otoritesinin en kesin ve yasaklayıcı olduğu alan materyalizmdi. Materyalizm, dini yadsımasıyla İslâm kültürüne, bilginin maddeden kaynaklandığını savunmasıyla İslâmi epistemolojiye, davranışları biyolojik ve fizyolojik formüllerle açıkladığı için de İslâm kültür ve epistemolojisine bağlı ahlâk normlarına aykırı görülüyordu. Böyle görülmesi de çok doğaldı. Tanzimat yazarları maddiyatçılığı iki alanda şiddetle reddettiler: MENFAAT-İ ŞEHVANİYE ve MENFAAT-İ NAKDİYE. İki yadsıma boyutunun da Tanzimat romanının yazılmasında belirleyici etkileri oldu.

Menfaat-i şehvaniye, Tanzimat romancıları için Batı kültürünün bir öğesi olup, Batı'dan gelecek en büyük tehlikelerden biriydi. Bu tehlikeye kapılan oğullar, babasız ya da rehbersiz kaldıklarında, beklenileceği üzere LEZAİZ-İ SÜFLİYYE'nin tadına varıp, EZVAK-I ULVİYYE'den uzaklaşıyor ve ondan sonra da içki, kumar, kadına kapılarak kötü yola dü-

şüp haneyi yıkıyorlardı. Lezaiz-i süfliyye şeytanın verdiği hazdı; bunu tadan mahcup, terbiyeli delikanlılar bir anda arsızlaşıyor ve ondan sonra da artık onları kurtarmak mümkün olmuyordu. "Mahcubiyet" genç bir erkekte hâlâ babaya, yani ahlâka, dine, geleneklere, üst-bene bağlılığın göstergesiydi: *Yeryüzünde Bir Melek*'in Şefik'i böyle mahcup, mazbut bir gençtir:

> Vakıa Şefik bir çok vakit Avrupa'da bulunmuştur. Ancak Avrupa'nın esâfil-i süfelâ mahallelerinde bulunmamıştır. Mekteplerinde, dârülfünunlarında bulunmuştur. Binaenaleyh Şefik hâlâ İstanbul'un iffetli, en mahcup bir genç adamıdır.[1]

Zaten Ahmet Mithat'a göre "kadınlar huzurunda gözlerini kaldırıp da yüzlerine dikkatlice bakmak bile mugayir-i edep addolunur."[2] Nitekim *İntibah*'ın Ali Bey'i de Mehpeyker'le ilk karşılaştığında gözlerini kaldırıp da bir türlü kadının yüzüne bakamaz.

Hafif kadınların eline düşen bu mahcup delikanlılar, başlangıçta ne denli saf ve temiz olurlarsa olsunlar, sonunda ahlâken düşmeye mahkûmdular. *İntibah*'ın Ali Bey'i gibi. Başlangıçta:

> Bu ülfette de bermutat Mehpeyker'in meyelânı cisim gibi lezaiz-i süfliyyeye, Ali Bey'in incizâbı ruh gibi ezvak-ı ulviyyeye ait idi.[3]

Sonunda:

[1] Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* (1975), s. 31.
[2] A.y., s. 175.
[3] Namık Kemal, *İntibah*, s. 47.

... muhabbete müteallik bir hafta evvel zihninde deveran eden hayalâtı şâirâneyi tasavvur ve bulunduğu ezvak-ı maddiye ile mukayese ederek bayağı bu cismânî telezzüzâtı o ruhani eşvâka tercih eder olmuştu.[4]

Yeryüzünde Bir Melek'in kahramanı Şefik, Avrupa'ya tahsile giderek yoldan çıkmış, kaybolmuş ve manen tükenmiş Tanzimat romanı kahramanlarından yalnızca biridir. Şefik'in öyküsünden alınması gereken ders konusunda Ahmet Mithat Efendi çok açıktır:

Maksadım kendilerine bir roman beğendirmek değil, belki Cevelân (*Avrupa'da Bir Cevelân*'ı kastediyor) nam seyahatnâmede tafsil etmiş olduğum veçhile Avrupa'nın enzâr-ı hayretimizi kamaştıran terakkiyat-ı maddiyyesine mukabil ahlâk-ı İslâmiyye ve Osmaniyye'nin gayretkeşi olanların kemâl-i dehşetle telâkki etmeleri lazım gelen terakkiyat-ı mâkuşesi ne gibi fecâiye meydan açtığı hakkında bir misâl daha göstermektir.[5]

Bahtiyarlık romanının kahramanı Senai de alafranga düşkünlüğü sonucunda sefahate düşmüş mirasyedilerden biridir ve Beyoğlu'ndaki Flam'a dadanmıştır. Birçok eleştirmenin gözlemlediği gibi, Beyoğlu Tanzimat romanında Avrupa'nın bir küçük aynasıdır, baştan ve yoldan çıkan gençler için aynı Avrupa gibi tehlikelerle doludur. Bu tehlike hep tensellik, duyusallık, cinsellik çerçevesinde ifade edilir:

Misâfirhâne denildi mi Flam'ın bir ismi söylenmiş

4 A.y., s. 72.
5 Okay (1975), s. 31.

olur. Kahvehane denilirse bir ismi daha söylenmiş olur. Meyhâne! Bu da bir isimdir. Tiyatrohane! Bu da Flam'ın bir adıdır. Muzıka ve hanedehane! Flam'ın iki ismini birden söylemiş oldunuz. Kumarhane! En mühim adlarından birini andınız... hâne! Daha ilerisine varmayalım. Bu Flam'da ne keseler iflas etmiş, ne hâneler yıkılmıştır.[6]

Ahmet Metin ve Şirzat'taki Neofari, Senai Bey gibi kaybolmuş gençlerden biridir. Bu genç kız yolunu Paris'te şaşırmıştır:

> Bu kadar külfetlerle beraber Neofari'nin yine memnun kalmadığını görürseniz ne dersiniz? Gözünü Paris'te açmış olan bir adam artık bütün dünya yüzünde yine Paris'ten başka yaşayacak yer bulamaz. Meğer ki Paris'in maneviyatındaki kubhiyyatı görmüş ve onlardan ürkmüş, iştirak etmiş olsa da o duzah-ı bihiştnümadan firara mecbur ola. O halde bile kendisini bir köylü kulübesine götürseler, orasını pek tabii, pek bahtiyarane bir yer bulur. Parisli için evsat-ı umur yoktur. Tab'ı ya ifrata ya tefrite meftundur. An-asıl Parisli olmadıkları halde Neofari gibi orada yetişenler ise Parisliden daha Parisli olurlar.[7]

Ahmet Mithat Efendi'nin bunları daha Paris'e gitmeden yazdığını (1891'de yazıyor) düşünürsek, Batı'dan gelecek tehlikelere karşı ne denli önyargılı olduğunu görürüz. Çünkü şuna inanmıştır:

[6] A.y., s. 103.
[7] A.y., s. 19.

> Bizim için Avrupa'nın terakkiyat-ı maneviyesini arzu eylemek, medeniyet-i kadîmemizin ve diyânet-i İslâmiyemizin bizde peyda eylediği mâneviyâtı fedâ demek olacağından buna vicdanımız bir veçhile rıza gösteremez. Zira Avrupa'nın mâneviyâtı ekseriyet üzre esâs-ı ma'yûbeye mübteni olduğundan onlar memduhiyetçe bizim mâneviyâtımıza kıyas bile kabul edemez.[8]

Ahmet Mithat Efendi, teknikte ilerleyip de manevi değerleri yitirmemeye örnek olarak İsveç'i verir:

> Bu halk, Avrupa'nın ulûm ve sanâyice terakkiyatına iştirâk eylemiş ise de ahlâkça tedenniyâtına iştirâk etmediklerinden hüsn-i ahlâk-ı kadimelerini pek güzel muhafaza eylemişlerdir... Kadınlarında, erkeklerinde iffet ve ismete söz olmayıp Avrupa'nın sâir taraflarında görülen rezâilden masundurlar.[9]

Ahmet Mithat Efendi'ye göre kumar da fuhuş da Türk toplumuna Batı'dan gelen kötülüklerdir ve özenti aydınların dışında buna toplum itibar etmez. Çünkü henüz camiacı bir toplum olan Türk toplumu, bütün toplumsal ilişkileri para ve cinselliğe indirgememiştir:

> Zira Paris'te bir menfaat-i şehvâniye yahut bir menfaat-i nakdiye icab eylemezse birbirini bilmeyen iki adam arasındaki münâsebet pek bayağı bir halde kalır gider.[10]

[8] A.y., s. 288.
[9] A.y., s. 289.
[10] A.y., s. 297.

Zaten Avrupa'da aşk yoktur, şehvet vardır:

> Yazık ki Avrupalı kadınlar tabakat-ı sevdânın pek aşağılarında kalarak bu tabakat-ı âliyenin ihtisâsât-ı mahsûsasına mazhar olamamışlardır. Sûret-i nâzikânede çapkın görünmeyi en büyük zarâfet sanırlar. Erkek ile yüzyüze geldikleri zaman mahcûbiyet denilen o nûr-ı letâfet onların yüzlerinde asla tecelli etmeyip karşılarındaki erkeğe öyle göz dikerek o kadar vâzıh bir cür'et-i hevâperestâne ile bakarlar ki eğer erkek biraz gönül sahibi bir adam ise mutlaka mahcubiyetin yine kendi tarafında kaldığını görür.[11]

Cinselliğin uyanışı, Tanzimat romancılarına göre lezaiz-i süfliyye'ye (süfli lezzetler) götürecek yolu açtığı için kaçınılması gereken bir şeydir. Oysa Avrupa'da her şey cinselliği uyarmaya yöneliktir. İşte bu açıdan da Avrupa'da bulunan Müslüman kadın ve erkekler çok dikkatli olmalıdır. Onlar hiç istemeden de Avrupalı'nın bilerek kışkırttığı bir cinselliğin kurbanı olabilirler. Örneğin genç, masum ve tecrübesiz bir Türk erkeğini Avrupalı bir madama yatak odasında kabul edebilir. Bu takdirde kadın da en az erkek kadar lezaiz-i süfliyye karşısında korumasızdır. Çünkü Avrupalı kadında örtünme ve mahremiyet göreneği yoktur:

> Bunun (örtünmenin) mukabilini gözünüzün önüne getirirseniz fesad ve salâhın beynini o zaman farkedersiniz. Bir buduvar'da kanapesi üzerine yaslanmış olan genç madamın yanına gönlünün hoşlandığı genç adam gelir de müktesep olduğu irfan ve zarâfetin semerâtını avuç avuç nisar ederse onun her kelimesi tahtında bin

11 A.y., s. 171.

meâni-i lâtife nebean eyleyen sözlerine mukabil zâten gönlü kendisinden hoşlanmakta bulunan kadın ne hale gelir. Bir de bu iki genç, dinç, şuh, şen, heveskâr, müştak adamları bir baloda birleştiriniz. Kadın yarı çıplak bir halde! Bir kadın için en büyük ziynetlerden olan saçlar tanzim olunmuş. Yanak, gerdan, göğüs, omuz, arka, kollar türlü eczây-ı tezyiniye ile teravetlendirilmiş! Bir de gönlünün müştâkı olan erkek ile adeta sarmaş dolaş raksediyorlar.[12]

Ayrıntılarını neredeyse şeytanın cazibesine kapılmış bir yazar şevkiyle anlattığı bu dans konusunda Ahmet Mithat Efendi gerçekten ısrarlıdır. Diğer Tanzimat yazarları da öyle. Onlara göre dansetmekle, şeytanla flört etmek arasında hiçbir fark yoktur. Namık Kemal Avrupa'dan özenmememiz gereken şeylerin arasına dansı da katar:

İktisabı medeniyete çalışan akvam için tamam tamamına Avrupa'yı taklit etmek neden lazım gelsin? Bir takım hakayık-ı ilmiyye vardır ki dünyanın hiç bir tarafında değişmez. Temeddün için Çinlilerden sülûk kebabı almağa muhtaç olmadığımız gibi, Avrupalıların dansına, usulü münakehatını taklide de hiç bir surette mecbur değiliz.[13]

Ve gene Namık Kemal:

Eğer sizin medeniyet zannettiğiniz şeyler karıların açık saçık sokağa çıkması ve meclislerde dans etmesi ise onlar ahlâkımıza mugayirdir. Biz istemeyiz, iste-

[12] A.y., s. 178-179.
[13] Hilmi Ziya Ülken, "Fikir Hareketleri", s. 6, *Tanzimat.*

meyiz, bin kere istemeyiz.[14]

Karnaval'da Ahmet Mithat Efendi valsi şöyle anlatır:

> Vals edilirken karın karına, göğüs göğüse, burun buruna sarmaş dolaş olanların hallerine dikkat ettiğiniz var mıdır? Bu gece Resmi'ye dikkat etmiş olsaydınız alafranganın bu adetini kocalardan başka herkesin *menfaat-i şehvaniye*'sine (abç) pek muvafık bulurdunuz.[15]

İki genç insan arasında cinselliğin uyanışının ne denli korkulacak bir şey olduğu, gene ideal tiplerden biri olan Nurullah'la onu baştan çıkaran Ceylan'ın valsiyle anlatılır. Ceylan Nurullah'a valsin temposunu sözcüklerle bir türlü açıklayamayınca onu dansa kaldırarak göstermeye çalışır:

> Fakat ne kadar tarife girişse bir türlü anlatamadığını görünce Nurullah'ı kaldırdı! Onu kadın ve kendini erkek farzederek sağ elini Nurullah'ın beline dolayıp sol eliyle onun sağ elini tuttu. Alel-usûl delikanlı dahi sol elini kızın sağ omuzundan aşağı ve sağ memesinden yukarı bir kısım vücuduna vaz'etti. Ceylan "tarala tarala" diye bir vals havasını ağzıyle terennüm ederek Nurullah'ı tahrike başladı. Fırıl fırıl dönüyorlar ama pek gayrı muntazam dönüyorlar. Delikanlının bacakları titriyor. Üç temponun bir harekete münkalip olması hurdesini evvelce hiç anlayamadığı halde şimdi hiç anlayamayacak bir hâl-i perişana geldi. Raks bırakıldı ama bırakılmasını ikisinin de yüreği istemiyordu.

[14] A.y.
[15] Okay (1975), s. 111.

Çünkü iki vücud ilk defa olmak üzere bir anda yekdiğerine temâs etmişti.[16]

Bu anlatımda Ahmet Mithat Efendi son derece gerçekçidir. Vals başladıktan sonra namuslu ve mazbut Nurullah da en az hafifmeşrep ve duyusal Ceylan kadar isteklidir. Bu vals sahnesi, sonradan Nurullah'ın Ceylan tarafından baştan çıkarılmasının hazırlayıcısı olarak da önemlidir. Ve dikkat edilirse gene erkek son derece edilgen, baştan çıkarıcı kadın ise etkendir. Çünkü cinsellik sözkonusu oldukta kadın hep şeytan, erkek ise onun kurbanıdır. Bunun en iyi örneği de Namık Kemal'in *İntibah* romanında Ali Bey'in cinselliğinin uyanışının nasıl anlatıldığıdır. Bu "İntibah"ın ayrıntılı bir incelemesini yapmak, bize lezaiz-i süfliyye'ye meyletmiş oğulların nasıl baba yargılarıyla karşılaşacaklarını da gösterecektir. Bu yargılar doğal olarak Türk romanının çıkışını biçimlendiren toplumsal ve estetik yargılarla eşdeğerlidir.

İntibah, büyümesi cinsel uyanış aşamasında güdük kalmış, delikanlılığın eşiğinden olgunluğa geçeceği yerde çocukluğa dönmüş ve cinsel uyanışın bir günah olarak kabul edilmesinin doğrudan bir sonucu olarak kötü güçlerin elinde aciz bir çocuk gibi felakete sürüklenmiş Ali Bey'in öyküsüdür. "Uyanış" anlamına gelen "intibah" öykünün basit kurgusal düzleminde Ali Bey'in en sonunda yaptığı yanlışlara uyanması ve geç de olsa gerçeği görmesi gibi yorumlanabilirse de (hatta yazarın bilinçüstü isteği bu yorumdur), izleksel, ya da belirleyici alt kurgunun, ya da isterseniz yazarın bilinçaltı amacının bir cinsel uyanış öyküsü anlatmak olduğu açıktır.

İntibah'ın başındaki Çamlıca betimlemesi, doğanın uyanışına koşutlukla cinsel uyanış imgelerini çağrıştıracak biçimde yazılmıştır:

[16] A.y., s. 99-100.

Bahar eyyâmı bu köhne cihanın suph-ı safâ-yi nevcivanesidir. Bir halde ki: en ednasındaki neşvünemaya bakılsa âlemin her zerresinde bir ruh tecelli ediyor zannolunur. Bir halde ki: sahranın her tarafına tecessüm etmiş zevk-ı ruhanî belki ruh bulmuş safay-i cismani denilse mübalağa edilmemiş olur.[17]

Baharla yenilenen bu "köhne cihanda" ruhun cisme, cismin ruha dönüşümü, doğada olduğu için, kabul edilebilir. Ayrıca Namık Kemal'in burada sözünü ettiği cisimlendirici ruh, bir yandan tasavvuf düşüncesine, bir yandan da doğayı yönlendiren "nefs" kavramıyla ilintili olarak Aristocu düşünceye yaslanır. Gelgelelim, ruhun cismi uyandırışıyla ilgili bu imgeler doğanın sınırlarını aşıp insanı kapsayınca, anlatıcı birden ahlâkçı kesilir:

Dünyada elvânın hadd-i itidali olan yeşilden tatlı renk mi olur? Bahar mevsiminde ise güya ki ruy-i arzın her zerresi yeşillenir. Hatta kendini insan zanneden ve hakikat aranılırsa nebattan farkları bil-ihtiyar tahvil-i makama iktidardan ibaret olan bir takım beylerimiz de ötede beride rast geldikleri hanımlarla yeşillenmeğe çalışır.[18]

Doğa uyanırken hayranlık veren yeşillik ve yeşil bitki örtüsü, insanın cinsel uyanışında olumsuz bir anlam kazanarak "bitkileşmek", "yeşillenmek" olur. Çünkü insanın doğası doğadan farklıdır ve farklı kalmalıdır. Doğanın uyanışında karşılıklı dönüşümü algılanan ruh-vücut karşıtlığı, insanın uyanışında ancak ahlâkçı bir tutumla çözülebilecek bir ikile-

17 *İntibah*, s. 9.
18 A.y.

me dönüşür. "Doğal" olanla, "insan doğasını" ayıran bu kesin çizgi, insanın ötesine geçmemesi gereken bir sınırı belirler. Doğa doğadır, insan da insan; insan doğal olamaz; olursa sınırı geçen ve kendini günah alanında, madde ve ruhun çatıştığı o trajik alanda bulur. Doğanın verdiği zevk, bir "temaşa" zevki olarak kaldığı sürece tehlikeli değildir; ruhu yüceltebilir bile. Tehlikeli olan doğal insanın çağrısı ve sunduğu zevktir. Mehpeyker doğal bir kadındır:

> Üstat elinden çıkma sanemlerden yapılı, siyaha mâil samuri saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine mevçli koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı (*şiddet-i şehveti gösterir surette,* abç), ateşî kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mail yürür, insanın kalbine girecek gibi manzuruna dikkatle bakan bir afet...[19]

Burada, Mehmet Kaplan, Güzin Dino, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi eleştirmenlerin dikkatimize getirdiği üzere Divan edebiyatı mazmunları kullanılmış olmakla birlikte, Mehpeyker yapay değil doğal bir kadındır diyoruz, çünkü bu Mehpeyker betimlemesi hemen Çamlıca betimlemesini izler ve birincinin öğelerini yineler. Çamlıca'daki renk cümbüşü Mehpeyker'de yansır (siyah, kırmızı, sarı, ve özellikle de yeşil). Davranışı, (her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mail yürür) sarıp sarmalayan, kucaklayan Çamlıca gibi doğaldır. Gene Çamlıca tasvirine dönersek doğanın uyanışını resmetmek amacında olan yazarın, bu uyanışı sürekli cinsel imgeler, cilveleşmelerle canlandırdığını görürüz:

[19] A.y., s. 31.

> Güller göründükçe zannedilir ki, fidan boylu gül yüzlü tazeler yabancı bakışlardan kaçarak ağaçların gölgesine, yaprakların arasına saklanırlar; arada sırada rüzgârı müsait buldukça gizlendikleri perdenin arkasından çıkarak birbirleriyle dudak dudağa gelirler. Rüzgâr aksi yönden esmeye başlayınca yine gizlendikleri yere kaçışırlar ve birbirlerine hasretle bakışarak gülüşürler.[20]

Bu doğal cilveleşme doğada kaldıkça zararsızdır; fakat öykü ilerledikçe göreceğimiz gibi, Mehpeyker'le Ali Bey arasında tekrarlanınca trajik sonuçlara götürecektir. Gene Çamlıca'da mehtabın tasviri, doğa betimlemelerinde cinselliğe sınır tanınmadığını kanıtlar:

> Mehtabın baharda deryaya aksini seyretmelidir ki serv-i sîminin letafetinde olan kemali anlamak mümkün olabilsin. Havalar berrak, sular sâf, serv-i sîmin ise güya ki nurdan dökülmüş bir peri kızı gibi anadan doğma çıplak suya girer, şinâverliğe başlar. Vücuduna dokunan her katre su iken nur kesilir. Derya arasında, güzeran-ı hayal için minhac-ı hakikat gibi nurânî bir cadde peydah olur.[21]

Ali Bey ile Mehpeyker'in ilişkisi Çamlıca'da başlar. Namık Kemal bu ilişkinin Ali Bey'in aldığı terbiyeye ve özellikle de "yaradılışına" aykırılığını tekrar ve tekrar vurgular. Bir kere Ali Bey Çamlıca'ya kendi isteğiyle değil, arkadaşlarının ısrarıyla gider; "fitrat"ına aykırı olarak onların davranışlarını taklit eder; gene de bu davranışların sonucu karşısında

20 A.y., s. 10.
21 A.y., s. 12.

Mehpeyker'i bulunca, "fıtraten" mahcup bir delikanlı olduğu için bir türlü gözlerini kaldırıp da kadının yüzüne bakamaz. Burada Ali Bey'in geçirdiği heyecanı anlatmak için Namık Kemal gene o ilginç teknik imgelerden birini kullanır; çekingenlik ve atılganlık arasında gidip gelen Ali Bey iki mıknatıs arasında kalmış bir madeni cisme benzetilir: "Ali Bey ahlâkında olan hicap ile gönlündeki şevk ve incizabın şiddet-i tesirâtı içinde iki mıknatıs arasına düşmüş bir cüz-i madenî gibi..."[22] Bu benzetmede yalnızca teknik bir imgenin yabancılaştırıcı etkisine değil, aynı zamanda romanın başkişisinin bir cisme benzetilişine de dikkat edilmelidir. Bu benzetme, yazarın Ali Bey'in serüveninin niteliği hakkında bilinçaltı yargısını yüzeye çıkarması bakımından önemlidir.

Mehpeyker'i Ali Bey'in karşısına çıkaran kötü bir kaderdir. Ama Ali Bey'in bu kaderin elinde oyuncak olmasını, hatta cisimleşmesini kolaylaştıran iki noksanı vardır: "Mürebbî-i efkâr"ı olan babası ölmüştür ve insanı insan yapan "irade"sini yitirir. Bu iki kayıpla, doğal olanla insani olan arasında Tanzimat düşününün çizdiği sınırın ötesine geçip kötü güçlerin elinde bir oyuncak olması işten bile değildir. Öyle de olur: "Fakat biçare ne yapsın ki" diye araya girer Namık Kemal, "daha arkadaşlarıyla Çamlıca'ya gittiği gün hareket-i ihtiyariyyesinin eceli gelmiş ve belki mezarı orada kazılmıştı."[23]

Ali Bey'in edilgenliğinden, babasızlığın, büyüme sürecinde özgürleştirici değil yoksullaştırıcı bir etken olduğundan başlangıçta sözetmiştim. Tanzimat yazarlarına göre egemen normlar ve üst-beni simgeleyen babanın yokluğunda iradenin de yokolması doğaldır, çünkü onların insan tanımında irade bireysel değil kolektiftir, yani gücünü bireyin kararlılığından değil camiacı normların doğru ve yanlışlarından alır.

22 A.y., s. 31.
23 A.y., s. 22.

İşte bu yüzdendir ki doğallığı insan sözkonusu oldukta reddeden Tanzimat düşününde normlara bağlı bir iradenin rolü, insanı doğadan ayıran çizgiyi belirginleştirmesi bakımından çok önemlidir. Onun için, iradesiz bir genç adam olarak Ali Bey'in Mehpeyker'in cazibesine kapılıp sınırın öteki tarafına geçmesi, yani cinsel uyanışını toplumun onayladığı mekân ve kurallar içinde değil de, doğallığın egemen olduğu bir alanda gerçekleştirmesi, Ali Bey'in bu süreçte insanlığını da yitirmesi anlamına gelir. Eğer trajikse, bunun için trajiktir; insanlıktan doğallığa geçişi simgeler ki Tanzimat dünya görüşünde bu geçiş bir düşüştür.

> Öyle ikdam, ifay-i vazife gibi mealiyi itiyat ederek *insan arasında gerçekten insan gibi büyümüş* (abç) bir delikanlı iki gün içinde karı arkasında gezmek, yalan söylemek, validesinde hırsı ikbal görmek gibi üç garibeye birden tesadüf edince fikri bittabi birkaç şiddetli rüzgâr önünde düşmüş bir sefineye dönerek her tarafa meyil göstermeye ve fakat bir tarafa gidememeye başladı.[24]

İradesizliğin, gene "rüzgâra kapılmış gemi" imgesiyle cisimlendirildiğini görüyoruz. Zaten Ali Bey'in cinsel uyanışında anlatıma egemen olan bu cisimleşmedir. Ali Bey Mehpeyker'e tutulduktan sonra uyuyamaz. Bu uykusuz gecelerin tasvirinde de cismani arzuların tahrikiyle doğallığını keşfeden bir delikanlı anlatılır. Ama bu çok şanssız bir büyüme biçimidir, çünkü kişiyi cisimleştirir:

> İnsan uykuya muktedir olabilirse Beliğ'in "Nakd-i can ile bu âlemden ucuz kurtuldum" kavlini tekrar ederek mezara girenler kadar bahtiyardır. Olsa olsa rüya gö-

[24] A.y., s. 33.

rür. İnsan uyumaya muktedir olamazsa tabii -belli zaruridir ki- nefsini, eneiyyetini gönlünün içinde saklanmış bilir. *Cisim ruha bir mezar olur* (abç).[25]

"Cisim ruha bir mezar olur" çünkü uyanıklığın getirdiği cinsel özlem (bundan "o zikri mucib-i hicap olacak tasavvurat") diye sözeder,[26] anlatıcıya göre ise nakd-i can ettiren, yani sonsuzlaştıran ölüm özlemiyle çelişir. Buna uygun olarak erkek cinselliğinin de birbirine zıt iki nesnesi vardır; bunları, iyi yürekli, müşfik, kurtarıcı güzel kadınlar ve kötü yürekli, şehvetli, öldürücü güzel kadınlar olarak gruplayabiliriz. *İntibah* romanından çıkaracağımız bir genellemeyle: Dilaşublar ve Mehpeykerler. Dilaşublar arasında *Cezmi*'nin Perihan'ını, *Celaleddin Harzemşah*'ın Mihricihan'ını, *Vatan Yahut Silistre*'nin Zekiye'sini sayabiliriz. Mehpeykerler grubunu da *Cezmi*'nin Şehriyar'ı, *Akif Bey*'in Dilrüba'sı gibi kadınlar oluşturur. Mehpeykerler, şehevilikleri, duyusallıklarıyla materyalist güçleri simgelerler; yemeyen, içmeyen, acıkmayan, üşümeyen Dilaşublar ise bu güçlere karşı camiacı normları temsil eden, kurtarıcı, yol gösterici kadınlardır, ama kötüyle iyinin başkişiyi hedef aldığı bir ahlâk savaşında genellikle Dilaşublar kaybeder, Mehpeykerler kazanır.[26] Hele *Akif Bey*'de baba - meş'um kadın - çaresiz çocuk üçgeni çok açıktır ve Dilrüba'yı Akif Bey'in hayatta olan babası öldürerek dünyayı kötülükten temizler.

Mehpeyker'in tutkusu insanlıktan doğallığa, doğallıktan hiçliğe sürükleyen bir tutkudur:

> Bir güzeli severdi, fakat yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sarmak isterse bu

[25] A.y., s. 28-29.
[26] Mehmet Kaplan, *Tip Tahlilleri*, s. 184-186.

> da öyle sarmak isterdi!.. Mezar vücudu nasıl kucaklarsa bu da öyle kucaklamaya çalışırdı; nasıl kucakladığına dünya yüzü göstermezse, bu da öyle ihtisas etmek arzusunda bulunurdu.[27]

Tanzimat dünya görüşünde aşkta vücudun yeri olmadığını Shakespeare çevirilerini incelerken açık bir biçimde göreceğiz. Mehpeyker'in aşkındaki ölümcül öğe, Ali Bey'in bu aşkı yanlış anlayıp, yanlış yaşamasıyla iki kat trajik nitelik kazanır. Aşk, gerçekte yüceltici bir duygudur, ama bu aşk öyle değildir; Mehpeyker bir "cisim" gibi "lezaiz-i süfliyye"ye meylederken, nasıl bir kadınla olduğunu bilmeyen Ali Bey "ruh" gibi "ezvak-ı ulviyye"ye meyleder.

O zaman Ali Bey'le Mehpeyker'in ilk seviştikleri geceyi Namık Kemal'in betimleyişindeki coşkuyu nasıl açıklayacağız? Çünkü bu sevişme betimlemesinde, Mehpeyker'in aşkının aşağılayıcılığını bir süre için unutturacak bir estetik erotizm gizlidir. Mehmet Kaplan, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarlar bunu Ali Bey'le Mehpeyker'in ilk sevişmesinin Namık Kemal'in kişisel bir tecrübesinden esinlendiğini söyleyerek açıklamışlar ve kitabın bu bölümündeki coşkunun bu kişisel tecrübenin anısından kaynaklandığını ve yazarına bir süre için öğretici ve yargılayıcı tonu unutturduğunu öne sürmüşlerdir. Bu sevişmenin esin kaynağını kişisel bir tecrübenin oluşturduğu büyük bir olasılıkla doğrudur. Gene de denetleyici bir üst-benin gözaltında yazan Tanzimat yazarları için, kişisel de olsa, cinsel bir anıyı böyle dile getirmeleri, ilk bakışta şaşırtıcı gibi görünebilir. Oysa burada da, aynı Çamlıca betimlemesinde olduğu gibi, "doğal insanı" yansıtmaktan kaçınıldığını, ve onaylandığı sürece bu ilk aşk gecesinin tümüyle estetik imgelerle sınırlandırıldığını görürsek, aslında

[27] *İntibah*, s. 32.

yazarın anlatım tekniğinde bir çelişkiyle karşı karşıya olmadığımızı da kabul etmek zorunda kalırız. Ali Bey'le Mehpeyker'in ilk kez buluştukları gece Boğaz ayışığı içindedir ve bütün betimlemeler göze temaşa zevki verecek bir biçimde imgelendirilmiştir. Bir kez ayışığı bize baştaki Çamlıca tasvirindeki o düşgücünü, kışkırtıcı ayışığını anımsatır; Mehpeyker şimdi "nuranî bir cemâl"e sahiptir, "beyzi çehreli güzel"dir. (Hani yılan kadındı?) Ali Bey "şule-i şem içine atılmış pervane gibi sûz-ü güdaz-i sevda ile nurlar içinde" yüzmektedir.[28] Mehpeyker, "nesf-i cemali yan tarafından alınma bir melek tasviri" gibi şimdiye kadar (Ali Bey'in) nigâhının melûf olmadığı yolda bir letafet-i fevkalâde ile bir "ağaca dayanmış" durur.[29] "Mehpeyker Ali Bey'in yanına oturur ve ağzından ruh dökülür kadar bir letafetle muhabbete koyulur."[30] Bu elbette Divan Edebiyatı'ndan da alındığını gözlemlediğimiz bazı klişeleşmiş benzetmelerle çizilmiş bir tablodur. Henüz sanat yaşama geçmemiştir ve bu yüzden de anlatıcıyı engelleyen ahlâki değerler bir süre için dondurulmuştur. Yanılsama, yanılgıyı yargılatmayacak kadar güçlüdür. İşte bu yanılsama dünyası içinde, yargıcı Namık Kemal de bir an için düşgücünün alabildiğine kışkırtılmasına izin verir:

> Kasrın ortasına tesadüf eden büyük pencereyi bir nurânî sineye, kenarında şehnişîn vari harice uğramış olan iki ufak revzeni ise ay parçası gibi iki memeye teşbih etseler hayal biraz acemane olursa da bütün bütün letâfetten berî sayılmazdı.[31]

28 A.y., s. 65.
29 A.y., s. 67.
30 A.y., s. 69.
31 A.y., s. 67.

Yanılsama dünyasında gerçekleşebilen bu erotizm, kısa bir süre sonra, Ali Bey ve Mehpeyker sevişmeye başlayınca yerini yanılgılar dünyasının kesin yargılarına bırakacaktır. Bu ilk sevişmede Mehpeyker aktif, Ali Bey tümüyle pasiftir. Giydirilmesinden oturtulmasına, kucaklanmasından okşanmasına kadar Ali Bey'in edilgen konumu çocukluktan gençliğe geçmekte olan bir erkeğin ilk cinsel tecrübesine tekabül eder:

> Bir kaç dakika afaki sohbetten, bir müddet de bedâyî-i muhabbetten sonra Mehpeyker'in sözleriyle, evzâiyle teklife yakın bir takım îmalar etmesi üzerine iki aşık birbirine sarıldılar, öpüşmeye başladılar.[32]

İşte bu ilk öpüşmeden başlayarak, yanılsama dünyasından çıkılıp gene yanılgılar dünyasına girilir. Yanılsamanın bittiğini yazar bize artık yabancısı olmadığımız bir "yabancılaşma" tekniğiyle, bilimsel bir açıklamayla bildirir:

> (Galiba dudağın cildinde olan rikkat cihetiyle oraya tesadüf eden âsabın ziyade hassaslığından olmak üzere) lezâiz-i visâlin derece-i saniyede balâteri bulunan buse-i şehevaniye Ali Bey müddet-i ömründe birinci defa nâil olunca ezvak-ı muhabbeti hayal ettiği mertebelerden kat kat balâter bulmuştu. Bir yarım saat kollarını mâşukasının belinden, dudaklarını yüzünden, göğsünden ayırmak istemedi.[33]

Sözünü ettiğimiz yabancılaştırma tekniği tıbbi bir dille ifade edilmiş anatomik bir gerçek: Dudaktaki sinirlerin göre-

[32] A.y., s. 69.
[33] A.y., s. 69.

li olarak daha duyarlı olması şehvetli busenin etkisinin nasıl arttığını açıklıyor. Bu benzetme bize, Tanzimat yazarlarının, özellikle de onaylamadıkları ruh hallerini betimlerken kullandıkları teknik dili anımsatıyor (kan dolaşımının elektrik akımına, tereddüt içindeki kişinin mıknatısın iki ucu arasında gidip gelen madeni cisme benzetilişi örneklerini daha önce vermiştik). Burada gene önemli olan, insan dudağındaki sinirlerin daha duyarlı olduğu gerçeğinin Namık Kemal'in onaylayacağı bir aşk kavramıyla ilgisi olamayacağı; bu tür algılamalarla kuvetlendirilen duyguların ancak şehvete ait olabileceğidir. Nitekim bu dudak-duyu saptamasından hemen sonra, anlatım eski yargılayıcı tonuna kavuşur:

> Birinci meclis-i vuslat, birinci buse-i şehvet heyecanlarına inzimam eden bu birinci sagâr-ı işret ise gayet hafif bir neşe ile beyin fikrinde müstekar olan kavâid-i terbiyeye ta esasından tezelzül vermeye başladı.[34]

İşte Ali Bey'in hem doğuştan sahip olduğu hem de aileden aldığı terbiyesinin geçirdiği bu zelzele onun trajik sonunun başlangıcıdır. Artık hep yanlış seçimler yapacaktır. Nitekim daha bu ilk içki sofrasında yanlış seçimini yapar ve yeni tanıdığı bu "cismani telezzüzatı", Mehpeyker'e ilk aşık olduğu zaman gönlünde uyanan o "ruhani eşvaka" tercih eder.[35]

Bundan sonra Ali Bey'in tutkusu bir yanılgılar yumağıdır. Ali Bey Mehpeyker'in sevgisine inanır, oysa yazar okura bu sevginin yalan, riya, hesapla dolu olduğunu ihbar eder. Gerçekten de Namık Kemal'in Mehpeyker yargılarında müdahil yazarlığı da aşan, neredeyse bir "muhbir yazar" heyecanı vardır. Yazarın ihbarlarıyla, Mehpeyker'e söylettiği söz

[34] A.y., s. 69.
[35] A.y., s. 72.

ve yaptırdığı davranışlar çelişir, ama yargılar dünyasında okurun gördüğüne değil kendisine söylenene inanması beklendiği için bu estetik bir çelişki sayılmaz. Çünkü artık roman kurgusuna kişilerin tutarlılığı, motivasyonları, olay örgüsündeki olasılık gibi ampirik bir epistemolojinin gerektirdiği teknik *gerçekçilik* değil, aprioristik *epistemolojinin yadsımadığı* yazar otoritesi egemendir.

Ali Bey'in yanıldığını anlaması, Mehpeyker'in bırakması ve evine dönüşü bir çocukluğa dönüş, kaybolmuş masumiyetin yeniden bulunması gibi anlatılır. Ali Bey, her nasılsa birdenbire Mehpeyker'in bütün davranışlarının sahte olduğunu görür. Burada görmek fiilinden anladığımız, gözle görmek değildir doğal olarak, çünkü Mehpeyker'in davranışlarında gözle görülebilecek bir sahtekârlık yoktur; olsa olsa bu görüş, insanın içini, içyüzünü görme gibi daha mistik bir görme yeteneğiyle ilgilidir. Böyle gözleri birdenbire açılan Ali Bey annesine başkaldırdığı için pişmanlık duyar ve böylece okur da romanın ancak bu doksan dördüncü sayfasında Ali Bey'in annesinin adını öğrenir ("Fatma Hanım ki Ali Bey'in validesidir"). Ali Bey birden annesiyle Mehpeyker arasındaki farkı kavrar:

> Validesinden kendini bileli her ne hareket müşahade eylediyse cümlesini ferde bâde fert gözünün önüne getirdi. Aralarında hiç birini bulamadı ki hakkında ayn-i inâyet, makz-ı lûtf olduğuna vicdanen hükmetmesin! Hatta en şiddetli muamelelerini bile türlü tevcihlerle bir nişâne-i şefkat görürdü. O zaman için hayatı, saadeti Mehpeyker'i istediği gibi terzil ile validesini mümkün olduğu kadar tatyip maksatlarından ibaret kesilmiş idi.[36]

[36] A.y.

İşte bu pişmanlıkla Ali Bey eve döner, annesinden bağışlanmasını ister ve annesinin onun için seçtiği Dilaşub'u kabul ederek "gerçek" aşkı ve huzuru bulur. Peki roman neden burada bitmez? Neden Ali Bey, Mehpeyker'in iftirasına kanarak, Dilaşub'un savunmasına da izin vermeden Dilaşub'u mahkûm eder, evi terkeder, işsizler güruhuna katılarak serseri olur ve orada ölür? Nedir, gerek anaya dönüşün, gerekse de Dilaşub'un kurtarıcı aşkının arındıramadığı günahı Ali Bey'in?

Burada kurgunun temel yapısını şemalaştırırsak, Ali Bey'in ana kucağına dönüşüne kadar olan öyküsünü güdük kalmış bir büyüme, "doğal" cinselliğe uyanış günahının bağışlanması için bir çocukluğa dönüş olarak değerlendirebiliriz. Nitekim eve döndüğünde yazar ondan "çocuk" diye sözeder:

> Çocuk teskin-i ıstırap için validesinin boynuna sarılarak ve gözlerinin yaşını göğsünün üzerine doğru akıtarak bir kaç dakika tatlı tatlı ağladı.[37]

Gelgelelim kötü güçler ortalığa saçılmıştır bir kez; Ali Bey lezaiz-i süfliyye için yaptığı seçiminin bedelini ödemek zorundadır. Çocukluğuna, ana kucağına ve Dilaşub'un sunduğu ezvak-ı ulviyeye dönmek bile bu ilk günahı bağışlatamayacaktır.

1890 yılında, yani *İntibah*'tan tam on dört yıl sonra yazılan *Zehra,* Servet-i Fünun'da 1894 yılında, Nâbizade Nâzım'ın ölümünden sonra tefrika edildi. Kurgu açısından farklılıklar gösteriyor gibiyse de *Zehra*'nın konusu *İntibah*'ın konusunun aynıdır: baştan çıkarma, yoldan çıkma, evsiz kal-

[37] A.y., s. 100.

ma. Bu romanda da Tanzimat romanının bıkmadan dile getirdiği temel korkunun bir çeşitlemesini bulduğumuzu söyleyebiliriz: Lezaiz-i süfliyye tutsaklığının sonundaki bîmekânlık. Roman başkişisi gene babasızdır; gene yarı tahsillidir; gene pasiftir; ve yanılgısı (artık belki buna günahı da diyebiliriz) gene duyularına tutsak olmaktır. Hem roman kahramanın Suphi, hem de anası sokaklarda ölürler. Aynı Ali Bey ve anası Fatma Hanım gibi. Nâbizade Nâzım'ın deyişiyle "bîmekân takımına karışmış" olarak.

Mekân, eğer oturulan evse, Tanzimat romanında son derece önemli bir mekândır. Baba-ev-erkek çocuk zaten Tanzimat romanının pek de çeşitlemeye açık olmayan klasik kurgusunun değişmez üçgenini oluşturur. Babaya ya da babanın yokluğunda egemen kültüre çok geniş yer veren Ahmet Mithat Efendi'de ev çok önemli bir mekândır ve ona göre "kiralık ev" son derece anlaşılmaz ve sevimsiz bir fikirdir. "Bahtiyarlığın asıl suret-i mükemmelesini insanın kendi mâlik olduğu yuvasında buluyorum."[38] Namık Kemal'in "Aile" makalesinde de "bir mülkün evleri bir evin odalarına benzer" denirken, ev düzeniyle memleket düzeni arasında bir koşutluk kurulur ve memleketin de aynı iyi idare edilemeyen bir ev gibi çökeceğine işaret edilerek, "İntibah, İntibah ki içinde bulunduğumuz sefineyi ardı arası kesilmez, intizamsız hareketlerle bir mehlikei iğtiraka düşürüyor sonra rüzgâra kabahat buluyoruz" denir.[39] Kısaca, Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul günahlarıyla haneyi de yıkar. Bu motif sanki bir tehlikeyi padişahlık düzeninin son derece zayıfladığı bir süreçte, oğul-

[38] Okay (1975), s. 96.
[39] Tanpınar, *Namık Kemal Antolojisi*, s. 50.

ların Batılılaşmaya verdikleri ölçüsüz ödünle toplumun çökebileceği tehlikesini anıştırmaktadır. Bu simgesel yapıda ev, babanın mekânıdır; gelenekler ev içinde korunur (*Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de olduğu gibi). Babanın ölümünden sonra evin korunup korunamadığı ise, doğrudan doğruya saygın ve emniyetli bir yaşamın sürdürülüp sürdürülemeyeceği, ya da oğulun büyüyüp büyüyemeyeceğiyle ilintilidir. Kiralık mekânlar, *Zehra*'da Suphi'nin düşüşünde olduğu gibi bî-mekânlığa geçiş anlamına gelebilir ancak.

Zehra romanının başkişisi Suphi "gaayet kibarane büyümüş, genç güzel bir delikanlıdır." Annesi Münire Hanım aslen Arnavut'tur ve kalıtımsal bir özelliği vardır: "Vahşet-i efkâr." Bu romanda kişiler sözümona çevrenin etkisi ve kalıtımsal özelliklerin yönlendirmesiyle davranırlar, çünkü Nâbizade Nâzım natüralist bir roman örneği vermek amacındadır. Gelgelelim, *Zehra*'nın natüralist bir roman olarak amaçlanması, yazarını tüm otoritesi ve değer yargılarıyla, yan tutarak, eleştirerek, açıklayarak, yorumlayarak romana girmekten alıkoymaz. Nâbizade Nâzım da diğer Tanzimat romancıları gibi anlatıma müdahale eder; kişilerin kafasından geçenleri özetler, bu özetler üzerine yargılarını söyler, kısaca, natüralist roman deyince kalıtım ve çevre etkisini anlar ve kullanmaya da çalışır, ama natüralist romancıların anlatıma getirmek istedikleri yenilikten tümüyle habersiz görünür: Bu yenilik, bilindiği üzere yazar sesi ve yargılarını gizleme yollarını aramaktı.

Çoğu Tanzimat romanı başkişisi gibi Suphi'nin de babası ölmüştür. Bununla birlikte yazar bize onun "talim ve terbiyesine itina gösterildiğini söyler." Ve Suphi'nin eğitimini ayrıntılarıyla anlatır:

> Mâlûmât-ı iptidaiyeyi sade pederlerinden almış ve ibâre sökmek iktidârını kesbettikten sonra mahalle mek-

teplerinden birine verilmişti. Çocuk sâir talebenin iki senede kazanacağı bidaayı dokuz on ay içinde edinmekle orada Rüştiyeye ve ikmâl-i tahsîl ile bâşahadetnâme oradan da çıkmıştı.[40]

Suphi eğitimini babanın gözetiminde sürdürür. Babası, ölmeden önce onu namuslu bir tüccarın yanına kâtip olarak yerleştirir ve ondan sonra da "müsterihane" hayata gözlerini kapar. İşte bu namuslu tüccar Şevket Bey'in bir kızı vardır: Zehra. Zehra hastalık derecesinde kıskançtır. Bu kıskançlık yakın çevresinde huysuzluk olarak tanımlanmış ve evlenmesine engel olacağına ilişkin ciddi kuşkular yaratmıştır. Buna rağmen Suphi Zehra'ya aşık olur ve Şevket Bey'in de teşvikiyle Zehra ile evlenir. Evliliklerinin ilk yılı büyük bir mutluluk içinde geçer, bir hezeyanın dışında Zehra'nın kıskançlığı da depreşmez. Ama o bunalımı yazar ayrıntılarıyla anlatır, adeta Zehra'nın "uyuyan tabiatının" her an uyanabileceğini hatırlatmak istercesine. Nitekim bu uyuyan özellik ilk vesileyle uyanır. Bu vesile Münire Hanım'ın eve çok güzel, çerkes bir cariye getirmesidir Cariye'nin adı Sırrıcemal'dir. Bundan sonra Suphi Bey'in huzurlu ve sevgi dolu evi Zehra ile Sırrıcemal arasında bir savaş alanına dönüşür.

Evin bir savaş alanına dönüşmesinde Zehra'nın kıskançlığı kadar Suphi'nin de bir zaafının rolü vardır. Suphi kadınlara, özellikle de tensel zevklere düşkün bir adamdır. Zehra'yı ilk görüşte aşık oluşunda bile, kızın fiziksel çekiciliğinin etkisi vardır:

> Bahçede gördüğü vücut bir gül fidanının sararmış yapraklarını koparmakla meşgul bulunuyordu. Saçlarını külfetsizce bir deste-i perişan halinde toplamış, arkası-

[40] Nâbizade Nâzım, *Zehra*, s. 9-10.

> na doğru atıvermiş. Kavun içi renkli satenden bir hafif entari giymiş; entarinin kolları dirseklerini pek de tecavüz etmiyor, beyaz kolları meydanda, entarinin göğüs düğmelerinden iki tanesi çözülmüş, göğsü açılmış, beyaz sinesi görünmekte. Dar entari sinesini istiabtan izhar-ı aczedecek halde idi.[41]

Bu görüş açısı selamlıktan haremliğe atılan gizli, yasak bir bakışın görüş açısıdır. Daha birinci cümlede Zehra'dan sözederken yazarın vücut sözcüğünü kullanması dikkate değer. Suphi, iyi terbiye almış bir genç olarak bir kadına bakılmaması gerektiğini bilmekle birlikte, kendini bu gizli seyirden alıkoyamaz. "Bir hâtıf-ı nihâî 'adam sen de!.. bir daha gör' diye bağırmakta ise de ahlâk-ı vicdânîsi bu sedâ-yi muğfili boğmakta idi... Fakat merak ve tecessüsüne bir türlü galebe edemedi."[42] Suphi Zehra'ya bu bakışla aşık olduktan sonra aynı *İntibah*'ın Ali Bey'i gibi çocukluktan delikanlılığa geçer. Suphi'nin uyanışı, neredeyse Ali Bey'in uyanışıyla eş terimlerle anlatılır. O da Ali Bey gibi, düş alemine dalar; gündüzleri sürekli hayaller kurarken, geceleri de "gayr-ı müteselsil garip, müthiş rüyalar içinde muazzep ola ola sabahı eder."[43]

Zehra da, Suphi de zaaflarının bilincinde, fakat bu zaafları yenmekten tümüyle aciz kişilerdir. Örneğin, evliliklerinin en mutlu günlerinde sebepsiz bir kıskançlık krizine tutulan Zehra, kıskançlığının ne denli yersiz olduğunu görürse de kendine engel olamaz:

> Kendisini her cihetle bahtiyâr ve bahtiyârlığa müstait görüp dururken tabiât-ı mühlikesinin şu suretle her

41 A.y., s. 14-15.
42 A.y., s. 14.
43 A.y., s. 18.

> fırsatta baş kaldırmağa olan istidâdı her ümidini altüst eylemişti.[44]

Nitekim, "tabiat-ı mühlikesinin bu istidadı" ilk fırsatta, yani Sırrıcemal'in eve alındığı an başkaldırır. Hiç yoktan geçirdiği kıskançlık krizleriyle Zehra Suphi'yi yalnızca evden bıktırmaz, aynı zamanda Sırrıcemal'i farketmesini de sağlar. Sırrıcemal Zehra'dan daha kadınsı bir güzeldir.

> Sırrıcemâl bir "timsâl-î cemâl"di... Beli ince, göğsü geniş, omuzları geniş, gerdanı uzunca, çehresi beyzî, kaşları kirpikleri, saçları gür ve kara, rengi pembemsi beyaz, elleri, ayakları, ağzı ufak, reftârı dil-pesent, gamzeleri dil-firîp hâsılı bir dilber-i ârâm-şikârdı.[45]

Sırrıcemal güzel olduğu kadar iyidir de. Hanımının kendisini kıskandığını anladığı andan itibaren, bu kıskançlığı körüklemek şöyle dursun, olabildiğince göze batmamaya çalışır. Ta ki Suphi kendisini farkedip büyük bir tutkuyla isteyene kadar. Yazar, Suphi'nin Sırrıcemal'e olan tutkusuna Zehra'ya olan aşkından farklı bir "cismani"lik atfeder. Aslında, Suphi'nin Zehra'yı ilk gördüğü sahnedeki ayrıntılar pek de "ruhani" ayrıntılar değildir ama, eğer Suphi'nin düşüşü Sırrıcemal'e tutulmasıyla başlayacaksa, bu tutku "cismani" olmak zorundadır:

> Vâkıâ Zehra'yı da vaktiyle sevmişti; hem de sevmekten ne mânâ çıkarsa o yolda sevmişti. Fakat şimdi Sırrıcemâl'e olan muhabbeti buna benzemiyordu. Evvelki muhabbet sırf hissi, yani "ruhanî" olduğu halde, Sırrı-

[44] A.y., s. 35.
[45] A.y., s. 38-39.

cemâl'i sevmesinde bâzı emârât-ı cismâniye bulunmaktaydı. Tâbir-i dîgerle karısını mâneviyeti sevmişti, şimdi Sırrıcemal'i cismaniyyeti yani benliği sevmekteydi. En evvel bu fark Suphi'nin nazar-ı dikkatini açtı. Halbuki benliğini memnun edebilmek hususunu âdetâ muhâl olmak üzere hükmeylemekte idi.[46]

Namık Kemal'in "cismaniyyet"e karşı tavrını anımsarsak, Nâbizade Nâzım'ın bedensel gereksinimlerini teslim etmeye hazırmış gibi bir tavır almasını mutlak normatif yargılardan oldukça bağımsızlaşmış gibi görebiliriz. Bunun bir uzantısı olarak da, Nâbizade Nâzım araya girdiği yerlerde "halbuki habise", "halbuki gafil çocuk" gibi şiddetle taraf tutan ifadeler kullanmaz. Ama gene de bu cismani aşkı bir sapma olarak kabul ettiğini çıkarsarız. Çünkü Suphi Sırrıcemal'e olan tutkusu yüzünden "kötü" davranmaya başlar"; örneğin bu tutku yüzünden Zehra'yı boşamanın "denaet-i perveran"a (alçakça davrananlar) yakışır bir davranış olduğunu bile bile, sonunda Zehra'yı boşayacaktır.[47] Bu arada Sırrıcemal de bir değişime uğrar. Şimdi kıskançlık sırası ondadır. Yazara göre evvelce melek huylu, alçakgönüllü o kadın gider, yerine şirret, talepkâr başka bir kadın gelir. (Zehra ve Sırrıcemal'in trajedilerinin ne denli erkek bir gözden anlatıldığı başka bir konudur.) Kısaca bu cismani tutku ne Suphi'ye, ne de Sırrıcemal'e yarar. Yalnızca Suphi'nin daha da cismani bir tutkuya geçişinin basamağını oluşturarak, düşüşünü hızlandırır ve felaketini hazırlar.

Bu felaket Ürani adlı bir Rum dilberi biçiminde gelir. Ürani gerçekte Zehra'nın intikam amacıyla Suphi'yi Sırrıcemal'den ayırmak için kiraladığı bir kurtizandır. Erkekleri,

46 A.y., s. 51.
47 A.y., s. 47.

paralarını bitirdikten sonra terketmesiyle ünlüdür. Bir bahaneyle Suphi'nin işyerine gelmeye başlayan Ürani, daha üçüncü gelişinde Suphi'yi akşam yemeğine davet eder. Kartvizitine adresini Fransızca yazmıştır:

Mlle Uranie
rue Derviche

Mutlak kötülüğün Hıristiyan tensellikten geldiğini bilmeyen bir Suphi için bu davetin gerçekte şeytanın lezaiz-i süfliyyeye çağrısı olduğu pek açık olmayabilir ama, davetin anlamı iyi bir Tanzimat okuru için açıktır. Nitekim bu davete uymak gafletinde bulunan Suphi, bir akşam yemeğine gittiği Ürani'nin yanından, kovulup da sokaklara düşünceye kadar bir daha ayrılamaz. Hamile olan Sırrıcemal boşuna bekler onun dönüşünü. Çocuğunu kaybedip Suphi'yi yeniden kazanmaktan umudunu kesince de kendini öldürür.

Romanın bundan sonraki bölümü aynı *İntibah*'ta Mehpeyker'in intikamıyla başlayıp Ali Bey'in çöküşüyle biten son bölüm gibi, "Zehra'nın İntikamı" ya da "Suphi'nin Çöküşü" diye adlandırılabilir.

Yazarın değerlendirmelerini izleyerek söylersek, Suphi'nin Zehra'ya olan aşkı ruhani, Sırrıcemal'e olan aşkı cismani ise, Ürani'ye olan daha da cismani tutkusuna bir de içki karışarak, Suphi'nin zaten zayıf olan iradesini sıfıra indirir. Zayıf iradeli kişilerin içki ve tenselliğe tutsaklığını Nâbizade Nâzım'ın örnek aldığı natüralist romanın tekrar tekrar işlediğini hatırlatmaya gerek yok. Önemli olan, örneğe karşın *Zehra* romanının bir Fransız natüralist romanı değil, Türk Tanzimat romanı olduğudur. Nâbizade Nâzım da aynı Namık Kemal gibi uzun doğa betimlemeleri kullanır. Hatta Namık Kemal'den bir adım ileri giderek bu betimlemeleri kişilerin ruh durumlarına koşutluk içinde sunar. Örneğin Zeh-

ra'yla olan ilişki Boğazın mehtaplı gecelerinin fonunda yaşanır. Dingin, hatta soğuk bir fon olduğu söylenebilir bunun. Sırrıcemal'le olan ilişkide ise iç mekânlar öne çıkar. Bir cariyeyle ilişki için bu da oldukça uygun bir mekândır. Ürani ile ilişkiye gelince, doğa betimlemelerinin bu ilişkinin sarhoşluğunu, sınır tanımazlığını yansıttığını görürüz:

> İki gün evvel İstanbul semâsını ihâta etmiş olan dolgun bulutlar Kâğıthâne vadisini bir âlâ sulamış, çayırlar bu ab-ı hayât ile canlanıp renklenmişti. Baştan başa bir kaaliçe zümrüdîn haline gelmiş olan şu lâtif vâdi içinde Kâğıthâne köyü sefâsından kabına sığamamış gibi gûyâ karşı tepelere doğru tırmanmakta idi... Hele parkın çıplak ormanı iktisâb-ı terâvete can atar gibi görünmekteydi.[48]

Bu betimlemede, aynı *İntibah*'ın Çamlıca betimlemesinde olduğu gibi doğa uyanıyor; "yeşil", "ıslak", "çıplak" bir uyanış her şeye egemen oluyor. Ama bu doğallıkla bütünleşmek, aynı *İntibah*'ta olduğu gibi, Suphi'yi insanlığından uzaklaştırıyor. Çünkü Suphi'nin duyusallığa tutsaklığı bu kez tamdır. Yalnızca Sırrıcemal'i değil, işini de unutur. Nâbizade Nâzım, Suphi'nin bu değişimini, bize gene onun kendi düşünceleri yoluyla aktarır:

> Konyağın buhârı gitikçe munbasıt olmakta, şu tahalhul-i nihânî kuvve-i muhâkemesini yavaş yavaş serbest bırakmaktaydı. Suphi gittikçe sekînetle düşünmeye başladı. Evvelemirde işlerinin başından ayrılmaktaki mahzurları tayakkun etti. Bir kere rehâvete alışırsa sonu fena olacağını hükmeyledi. Bir az daha ta'mîk-i

48 A.y., s. 92.

efkâr edince başına gelen belânın vehâmetini de kestirdi... Gözü bağlı olarak bir aşiftenin dâm-ı ihtiyâline tutulup gitmekte olduğunu hissetti. Derhal Sırrıcemâl'in hayâli karşısına dikildi. Bu hayâl kendisini levmetmekte, yüzüne tükermekte idi. Suphi elleriyle yüzünü setretmiş bu hayâle bakmağa cesaret edemiyordu... Ürani'den âdeta nefret etmekteydi...

Suphi o cereyân-ı buhrâna tutulmuştu. Ürani'ye karşı içinden doğru yükselen nefret şüphe yok ki bir muhabbetin mukeddeme-i tevellüdü idi. Âdeta Suphi'nin Ürani'ye muhabbeti nefret içinden peydâ olmaktaydı.

Akşamüstü Köprübaşı'nda Sirkeci'ye doğru yürüyüp gitmedi, Köprü'ye kıvrıldı. Tünele bindiği zaman Makriköyü'nün hatırası gönlünü tehyîç etmedi... Kendisini Üryani'nin kolları arasına attı.[49]

Burada Nâbizade Nâzım'ın okuru Ürani'ye karşı uyarmasıyla, Namık Kemal'in okuru Mehpeyker'e karşı uyarması arasında ahlâk ilkeleri açısından bir fark yoksa da anlatım tekniği açısından hatırı sayılır bir fark vardır. Her iki romanda da müdahale önceliğini sınırsız bir biçimde kullanan yazarlardan birincisi bu müdahaleyi doğrudan kendi sesiyle yaparken, ikincisi, yani Nâbizade Nâzım, Suphi'nin kararsızlığının aktarımıyla dolaylı olarak yapmaktadır. Bu da Suphi kişileştirmesinin Ali Bey kişileştirmesine üstünlüğü sonucunu doğurur. Tek yönlü de olsa, pek boyutlandırılmamış da olsa, tensel zaafı ve zayıf iradesiyle Suphi, Ali Bey'den daha iyi çizilmiş bir kişiliktir. Öte yandan bu zaaf daha iyi vurgulanmış ve isimlendirilmişse de, Ali Bey'in sonuyla Suphi'nin sonu aynıdır ve sonuçta iki kişilik de romanların alegorik man-

[49] A.y., s. 93-94.

tığında birer araçtırlar. Suphi de aynı Ali Bey gibi giderek bütün iradi ve akli melekelerini kaybedecek, Ürani'nin elinde çocuklaşacak, tulumbacı takımına katılıp "bi-mekân" yaşayacak, suça itilecek ve sonunda Ürani'yi öldürecektir. Babanın yokluğunda hovardalık, içki, ve hafifmeşrep kadın, bilinen sonun hazırlayıcısıdırlar. Romanların alegorik ekseni budur.

Bu bölümün ana savını vurgulayarak özetlemek üzere, Tanzimat'ın duyulara ve duyusallığa nasıl baktığını açıkça ortaya koyan bir başka yazınsal faaliyete, Tanzimat'ta Shakespeare çevirilerine bakalım. Çünkü çeviriler, epistemolojik ve kültürel karşılaşmalara ilginç tanıklıklar edebilirler. Bu çalışmada Tanzimat yazarlarının dünyayı Kuran'a ve Aristo mantığına dayanan mutlakçı ve apriorist bir epistemolojik çerçeveden gördüğünü, reformcu çabalarında ise en ödün vermez bir idealizmle destekledikleri camiacılık ve ahlâkçılık normlarına bağlı kaldıklarını öne sürdük. Eğer bu sav doğruysa, Tanzimat yazarlarının çevirdikleri metinler de, çevrilen dilin, yani o günün Türkçe'sinin kültürel bağlamına uyarlanmalıydı. Uyarlanamayan kavramlar, uygun kavramlarla değiştirilmeliydi. Nitekim, İnci Enginün'ün değerli çalışmasından yararlanarak, Tanzimat'ta Shakespeare çevirilerini dil, imge ve kavramlar açısından irdeleyince, bu savımızın doğrulandığını gördük.

Shakespeare çevirilerindeki uyarlamaların, sevgi, ölüm, gerçeklik, yanılsama gibi önemli yazınsal izlekler de sözkonusu olunca, özgün metinden önemli sapmalar yaptığını görüyoruz. Bu sapmaların hepsi de Tanzimat epistemolojisiyle, Shakespeare'in yazdığı 16. yüzyıldaki Batı epistemolojisi arasındaki farklılığı kapamak doğrultusunda gerçekleştirilmiş. Daha belirgin söylersek, bireysellikler genelleştirilmiş,

somutlar soyutlaştırılmış, ve tabii, duyular ve duyusallık fikirlere ve maneviyata tercüme edilmiş.

Namık Kemal'in *Gülnihâl* adlı oyununda (1873) Hamlet'teki mezarlık sahnesinin bir uyarlamasını buluruz. Romanın başkişisi Muhtar Bey, kendi mezarının kazılışını seyretmeye gelir. Mezarını gördüğünde Muhtar Bey'in tepkisi şu olur: "Eğer zahirane bakıp da hükmettiğimiz her hakikat böyle ise, malûmatımıza ne diyecek olur?"[50] Harry Levin, dikkatimizi şu gerçeğe çeker: "Yüzyılın başında Shakespeare, ilgisini tarih ve komedi oyunlarından trajedilere çevirdiğinde, çok daha genel bir inanç bunalımı yaşanıyor gibiydi. Bilimsel kuşkuculuğun, entelektüel düzeydeki yaratıcılıkta yaşanan huzursuzlukla ilgili bir yanı vardı- bu Yeni Felsefe, Donne'ın da dikkat çektiği gibi, her türlü kuşkuyu davet ediyordu."[51] Oysa Namık Kemal, Hamlet'in yaptığı biçimde kendini kuşkuya açık bırakmıyor, Hamlet'in bitmez tükenmez duraksamalarına karşın o, apriori bilgiyi yeğleyerek duyularla algılanan bilgiyi yadsıyor. Bu pasajın çeviriye egemen olan epistemolojik ilkesini "bakıp görerek öğrendiklerimiz bilgi değildir" diye ifade edebiliriz.

Muhtar Bey, mezarların önünde uzun bir tirada girişir. Eski bir tanıdığı olan Ahmet Bey'in mezarı gözüne çarpar. Düşünceleri Ahmet Bey'den öbür ölülere ve öbür mezarlara kayar. Daha sonra kendine, kendinden de kaderin, insanlığın, yaşamın ve genel olarak ölümün marazi bir irdelemesine geçer. Düşüncelerin bu akışı içinde, bireyden (Ahmet Bey) genele (ölen herkes) ve kahramanın benliği yoluyla soyuta geçiş, anlamlıdır. Tanzimat'ta felsefi düşüncenin genel yönü de budur; belli bir bireyin dünyadaki varoluşunun ancak al-

[50] İnci Enginün, *Türk Edebiyatında Shakespeare*, s. 160. Enginün'ün bu uyarlamaları incelediği sayfalar çok yararlı ve ilginçtir.

[51] Harry Levin, *Shakespeare and the Revolution of the Times*, s. 37.

gısal bir değeri vardır; benlik her zaman üst-ben tarafından aşılmalıdır. Mezar sahnesinde Muhtar Bey'in düşünceleri Hamlet'in düşünceleriyle karşılaştırıldığında aradaki ayrım şudur: Hamlet, bir politikacıya ya da saraylıya ait olabilecek bir kafatası üzerinde düşüncelerini dile getirmeye başlar; sonra bir avukatın, bir sepicinin, derken Yorick'in kafatasına geçer. Sözlerini, öldükten sonra Kraliçe'nin kafatasının alacağı görünüşü çok somut imgelerle betimleyerek bitirir. Kafatasları giderek daha belirginleşir, sonunda Hamlet'in yakın çevresinde ve oyunun izleksel önem taşıyan kişisinde odaklanır. Kafatasları mezardan gelen, ama dünyaya ait bir uyarı mesajı taşırlar. Oysa Namık Kemal uyarlamasında bu dünyadan yola çıkarak, Muhtar Bey'in öbür dünya, ölüm ve sonsuzluk üzerine düşündüklerine varılır.

Özgün oyunla uyarlamanın izleksel farklılıklarını bir kenara bırakırsak, uyarlamanın dilinin de Shakespeare metninden çok değişik olduğunu görürüz. Namık Kemal sanki Shakespeare'in kullandığı zengin, duyumsal dilin hiç farkında değilmiş gibi çok arı ve yüce bir dil kullanır ve yaşama bağlılığı, kaba bir duyusallığa bağlılık olarak bir kenara iter. "Her lezzeti bir zaruret def'inden ibaret olan hayatın nesine müptelâlar?"[52] Tad veren her şeyi zevksiz bulmak, lezaiz-i süfliyye korkusundan kaynaklanan bir rasyonalizasyondur. Ama bu ahlâki ilke, o çok zengin duyusal dilin çevirilerde tümüyle gözardı edilmesiyle sonuçlanır.

Shakespeare sonelerinin kırk bir tanesi, ünlü bir eğitimci ve matematikçi olan Mehmet Nadir (1854-1927) tarafından 1877-1888 yılları arasında Türkçe'ye çevrildi.[53] Bu çevirilerin değerlendirilmesinde kuşkusuz benimsenecek pek çok yol

[52] Enginün, s. 160.
[53] Bu çevirilerin yayımlanmasını da İnci Enginün'e borçluyuz; bkz. *Türk Edebiyatında Shakespeare*, s. 353-399.

vardır. Aşağıdaki karşılaştırmada amaç, çevirilerde duyular ve duyusallıkla nasıl başedildiğini göstermek olacak.

27. Sone'yi çevirirken Mehmet Nadir, şu dizelerin aktarılmasında ilginç bir yanlış yapıyor:

Lo, thus, by day my limbs, by night my mind
For thee, and for myself, no quiet find
(Bu cihetle, senin sebebine gündüz fikrim gece ruhum, benim için rahat yüzü görmezler.)

Aynı sonenin ikinci dizesinde "vücud" olarak doğru çevirmiş olduğu "limbs" sözcüğünü, Mehmet Nadir burada "fikir" diye çeviriyor. Yanlış çeviri, apaçık ortada, bilgisizlikten değil, insanın sevgilisini vücuduyla düşünmemesi gereğinden kaynaklanıyor. Sevgiliyi yadetmenin doğru yolu, onu akılla ve ruhla anmaktır.

If the dull substance of my flesh were thought
Injurious distance should not stop my way

diye başlayan 44. Sone'de "etimin katı özü" anlamına gelen "the dull substance of my flesh" "mevcudiyetim" diye aktarılıveriyor. Bu yanlış çeviri de bilerek yapılmıştır ve aşk sözkonusu olunca "ben"in fiziksel boyutlarını anmanın sıkıntısından kaynaklanır.

Aynı sonenin son dizeleri çevrilirken çok daha ince bir değişiklik yapılmıştır:

But that so much of earth and water wrought
I must attend time's leisure with my moan
Receiving nought by elements so slow
But heavy tears, badges of either's woe.

Mehmet Nadir bu dizeleri şöyle aktarıyor:

> Lakin yazıklar olsun. Beynimizi tefrik eden mesafat-ba'ideyi bir sıçrayışta katetmek için fikirden müteşekkil olmamak fikri beni öldürüyor.

Burada Shakespeare'in yakındığı bedensel ayrılıktır; beden maddeden yapıldığı için ağırdır, zaman ve mekâna tutsaktır, uçup sevgiliye kavuşamaz. Fikirler aynı biçimde zaman ve mekâna tutsak olmadığı için, sevgiliyle fikren buluşulabilse de bu türden bir buluşma bedenin özlemini gideremez. Mehmet Nadir ise anlamı, sanki sözkonusu olan ayrılığın tümü ruhsal ayrılıkmış gibi değiştiriyor. Böylece, sevgiliye ulaşamamanın fiziksel özlemiyle kıvranan beden gözardı ediliyor. 75. Sone'nin son dizilerinin çevirisinde çok ilginç bir uyarlama var:

> Thus do I pine and surfeit day by day
> Or gluttoning on all, or all away

dizelerindeki "her şeye oburca saldırmak" anlamına gelen "gluttoning" ve "surfeit", "işbağ-ı dimağ" olarak çevriliyor:

> Bu takdirce, gâh elem ü derd ile zâ'if ve nâtüvân olurum, gâh meserretle işbâğ-ı dimağ ederim.

Sıra 56. Sone'yi çevirmeye geldiğinde, Mehmet Nadir bütün soyutlama ustalığına karşın bu soneyi çevirmekte yenik düşüyor. 56. Sone Shakespeare'i sevenlerin çoğunun ezbere bildiği gibi şöyle başlar:

> Sweet love, renew your force; be it not said
> Thy edge should blunter be than appetite,

Which but today by feeding allay'd,
Tomorrow sharp'ned in his former might.

Bu sonede, iştahın gerisinde kalmaması, her gün acıkan iştah gibi kendini yenilemesi için sevgiye yöneltilen kışkırtıcı çağrı, büyük bir olasılıkla Mehmet Nadir tarafından anlaşılamıyor; ya da artık yabancısı olmadığımız bir uyarlama taktiğiyle, sevgiyle iştah arasındaki karşılaştırmanın iştah lehine niteliği tümüyle bastırılıyor ve özgün metinde iştaha benzemesi için kışkırtılan sevgi, çeviride iştaha benzememesi için uyarılıyor:

> Lâtif aşk. Kuvvetini tecdîd et. Bugün gıda ile tehvîn-i şiddet edip, yarın yine teşeddüt eyleyen iştihâ gibi, ta'dil-hal ettiğin zehâbına kimseyi düşürme.

İdealizmin gerekleri, sevginin iştahla karşılaştırılmamasını emredebilir, ama estetik bütünlük de bazan uyarlamalara inatla direnir. Mehmet Nadir, soneyi çevirmeye böyle başlayınca, tek çıkış yolu çeviriyi yarıda bırakmak olabilirdi, çünkü benzetme böylesine ters yüz edilince, sonenin son on dizesine hiçbir anlam vermek olanağı kalmıyor. Mehmet Nadir de böyle yapıyor zaten. Bu sonenin çevirisini yarım bırakıyor.

Her ne kadar mutlak İslâm epistemolojisinin egemenliğini vurgularsak vurgulayalım, Tanzimat metinleri, Batı edebiyatı metinleriyle ilk karşılaşmanın izlerini taşır. Bu izler, mutlak bir belirleyici metinle, yani doğruluğu sorgulanmayan mutlak bir epistemolojiye uyarlandığı, evcilleştirildiği için de, kimseyi fazla rahatsız etmeden, satırların arasında, bir iki öncü değer yargısında (görücü usulü evlenmeye karşı

olmak gibi), yabancı sözcüklerde (Ahmet Mithat Efendi, anlamlarını açıklayarak Fransızca sözcük kullanmayı çok sever, l'amour de travail, gibi), varolabilirler. Varlıklarını gereğinden fazla duyurdukları anda, "züppelik" başlığı altında yadsınırlar.[54] Gene de bu yalnızca bir derece meselesi midir? Çoğu Tanzimat yazarına göre kuşkusuz öyledir. Batılılaşma, sınırları açık seçik belirlenmiş bir yenileşme faaliyetidir. Bu yenileşme sürecinde, uzlaşmasına olanak olmayan iki epistemolojik sistem sözkonusu olduğu, Tanzimat'ın sonuna dek pek de algılanmamıştır. Mehmet Nadir'in çevirisinde olduğu gibi, karşıtlık belirlendiği anda ya bir ya da öteki metinden vazgeçilemediği takdirde ortaya yarım kalmış metinlerin çıkacağı hesaplanmamıştır. Birinden ya da ötekinde vazgeçmek küçük de olsa bir başkaldırı gerektirir; Tanzimat yazarları ise baba rolünde yargılayıcı, oğul rolünde ise uyumlu idiler. Bu uyumluluk, 1877'de, Beşir Fuad'ın intiharına dek sürdü. Mehmet Nadir'in öğrencisi ve yakın dostu Beşir Fuad'ın intiharı, ve özellikle de bu intiharın daha önce sözettiğimiz biçimi, Tanzimat yazarlarına, yoldan çıkmış, maddiyatçılığa tutsak olmuş bir oğulun kaybını yaşattı. Bütün Tanzimat romancılarının bu intihardan çok etkilendiğini biliyoruz.[55]

Beşir Fuad'ı Dedalus söyleninin İkarus'una benzetebiliriz. Kendi yarattığı labirentten çıkış yolu bulamayan Dedalus, oğlu İkarus'a ve kendisine mumdan kanatlar yapar ve labirentten uçarak kurtulmayı planlar. Yükselmeden önce de oğlunu tekrar tekrar uyarır. Eğer gökyüzünde yüksekliğin ve güneşin çekiciliğine kendini kaptırır da güneşe çok yaklaşırsa, kanatları mumdan yapılmış olduğu için eriyecektir. Ama bir kez yerden yükselince, İkarus baba öğüdünü unutur ve

[54] Berna Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, c. 1, s. 250-259.
[55] Orhan Okay, *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, 1969.

güneşe doğru uçar. Kanatları eriyince de hızla toprağa çaklır. Dedalus'un, sınır tanımayan oğlunun ölümünü acıyla seyretmekten başka yapabileceği bir şey yoktur.

Beşir Fuad Tanzimat düşününün Batı'ya yaklaşımındaki tüm sınırları kaldırmaya girişti. Bu amaçla materyalist felsefe ve bilgi kuramını benimsedi. Materyalist felsefenin ve pozitivist bilimin edebiyata nasıl uyarlanacağını göstermek için *Güneş* diye bir dergi çıkarıyordu. Bu derginin ömrü de kendi yaşamı kadar kısa olmuştu.

V

GÜNEŞE UZANAN OĞUL

Doğum yılı kesinlikle bilinmeyen Beşir Fuad'ın, otuz iki, otuz üç yaşlarında damarlarını keserek intiharından çok, bu intiharı anbean belgelendirmesi edebiyat tarihimizin en dramatik olaylarından birini oluşturur. Oğluna Namık Kemal adını koymakla birlikte kısa yaşamını Namık Kemal'in temsil ettiği babalar kuşağıyla kavgayla geçiren Beşir Fuad, kuşkusuz ki Namık Kemal'in o ünlü şair tanımına uyan bir yazardı ve benimsediği misyonun yükü altında eziliyordu. Beşir Fuad Batı'nın bilgi kuramını benimsemeden Batılılaşma olamayacağını görmüştü, ama bu bilgi kuramının benimsenmesi her şeyin, gelenek, kültür ve en önemlisi dini inançların yeniden gözden geçirilmesini gerektiriyordu. Babalar kuşağı, yani, Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Samipaşazade Sezai, Muallim Naci ve Recaizade Ekrem buna henüz hiç hazır değildiler. Kişiliğini ve dehasını çok takdir ettikleri, hatta etkisinde kaldıkları bu genç edebiyatçıya aşırılıktan

vazgeçmesi için sık sık nasihat etmekten başka bir şey de yapamıyorlardı.[1]

"Şair nedir?" sorusuna Namık Kemal şöyle cevap vermişti: "Tabiata her mahlûktan ziyade esir iken tabiatın fevkine çıkmak ister, kendi vücûdunu lâyikiyle idareye muktedir değil iken kürei zemini zayıf kollar ile sürükliye sürekliye başka bir noktai feyze, başka bir noktai kemâle götürmeğe çalışır."[2] Beşir Fuad, çağını "başka bir noktai kemâl"e götürmedi, ama yeni bir çığır da açtı. Onun ölümü, Namık Kemal'in *İntibah*'ında Dilaşub'un ölümünün tam tersidir.

Namık Kemal'in romanlarında iyi kahramanların duyularına esir olmamaları gerektiği için Dilaşub'un ölümü yazarı küçük bir sorunla karşı karşıya bırakır. Dilaşub, Ali Bey'i uğrunda ölümü göze alacak kadar çok seven o ulvi, kurtarıcı kadınlardandır. Ali Bey'in bir eğlence gecesinden sonra Mehpeyker'in tuttuğu kiralık katiller tarafından öldürüleceğini öğrenince ona haber vermeye gelir. Ali Bey bu kez onu dinler ve inanır. Jandarmayı çağırmak üzere evden çıkar. Kurguya göre, korku içinde onun geri dönmesini bekleyen Dilaşub'un üşümesi, üşüdüğü için de Ali Bey'in paltosunu giymesi, eve gelen kiralık katilin karanlıkta iyi seçemediği için paltonun altında onu Ali Bey zannederek öldürmesi gerekmektedir. Gelgelelim fedakâr bir kadının üşümesinde pek doğru olmayan bir şey vardır; Namık Kemal'in cesur, iyi ve fedakâr kahramanları, ister kadın olsunlar ister erkek üşüme, acıkma gibi duygulara yenilmezler, hatta bunları duymazlar bile. Ama Ali Bey pencereden çıkıp giderken hayatını kurtarmak için kendi hayatını tehlikeye atan bu kadının yüzüne bir "merhametli bakış" bile fırlatmamıştır. Bu düş kırıklığı Dila-

1 Orhan Okay, *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, İstanbul, 1969, s. 96. Bundan böyle Okay (1969) diye anılacaktır.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Namık Kemal Antolojisi*, s. 104.

şub'u öylesine yıkar ki birdenbire fiziksel acılar duymaya başlar:

> Aşkının her türlü felaketinde ve hatta rakibinin hakaretinde başka bir lezzet bulan bedbaht kadın, can vermekle de sadakatini ispat kabil olmadığını görünce, aşk duygusunun o her felaket karşısında teselli veren parlak parlak, büyük büyük hayallerinden tabiatıyla mahrum olarak, hayatın musibetlerini en maddi, en âdi cihetleriyle düşünmeye başladı.[3]

Dilaşub esir tüccarlarının elinde ne denli hırpalandığını, o zaman çektiği acıları yeniden vücudunda hissederek hatırlamaya başlar. Bu fiziksel acı çağrışımlarının sorumlusu Ali Bey'dir, çünkü kızcağızın sevgisine karşılık vermeyerek onu ruhani zevklerden yoksun bırakmıştır:

> Bundan dolayı zavallı Dilaşub yolunda feda olmak ruhanî zevkini unutarak mâhut Hırvat'ın elinde paralanmanın maddi azâbından başka bir şey düşünmediği halde, o belayı bile yaşamak derdinden ehven görmeye başlamış, fakat bir üç beş dakika ölüme nefsini yurt olarak vermeye uğraştığı halde, herkes için bir dereceye kadar mevcut feylesofça düşünüldüğü vakit neticesi tabiattaki gizli hayata bağlılık duygusunun bir başka tarzda görünmesinden ibâret olan ölüm korkusundan kendini alamamıştı.
>
> Zavallı kız! Bu dehşetle şiddetle üşümeye, titremeye başladı. Etrafa baktı. Beyin pencereden inerken yastığın üzerine attığı paltoyu gördü. Arkasına giydi.[4]

3 Namık Kemal, *İntibah*, s. 136.
4 A.y., s. 137.

Gece soğuktur. Bu soğuk ve karanlık gecede bir insanın üşümesinden doğal bir şey olamaz, hele hareketsiz ve korkulu bir bekleyiş içindeyse. Ama bu üşüme Dilaşub gibi "mükemmel" bir kahramana yakışmayacağı için, Namık Kemal tam iki sayfa tutan bir "savunma" ile kızcağıza üşüme duygusunu veren nedenleri anlatır. Bu nedenlerin arasına gecenin soğukluğunu eklememesi, aklına gelmediği için değil, yakışık almayacağı içindir.

İşte ölmeden önce acıya dayanıklılığını arttırsın da ölümünün sekreterliğini daha uzun süre yapabilsin diye morfin çen, sonra damarlarını kesen, sonra da elinde kalem kağıt vücudunda hissettiği her duyuyu kaydeden Beşir Fuad'ın avranışı, duyumsamalardan bu denli utanan, onları yok saan, onların varlığını kötülükle bir tutan bir değerler sistemi e insan doğası anlayışına karşı yapıldığı için büyük bir başaldırı sayılmalıdır.

Beşir Fuad'ın yaşamı ve yapıtları üzerine tek kapsamlı ıceleme Orhan Okay tarafından yapılmıştır.[5] Orhan Okay, *eşir Fuad: İlk Türk Pozitivisti ve Natüralisti* adlı bu değerli ıcelemesinde Beşir Fuad'ın yaşamı üzerine yazılmış bütün azıların kaynağını Ahmet Mithat Efendi'nin *Beşir Fuad* biografisi olduğunu söyler ve kitabın bölümlerini verir. Bu bömlerden ("Mukaddeme", "Beşir Fuad'ı Nasıl Tanıdım?", Beşir Fuad Nasıl Bir Adamdı?", "Suret-i İntiharı", "Bana azdığı Mektup", "Materyalizmin Reddi ile İntiharı Hakkında Muhakeme" ve "Bu Faciadan Alınacak İbret") son ikisi bu lışma açısından özellikle ilginçtir.[6] Öyle sanıyorum ki Ahet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* adlı romanı "bu faciadan ınacak ibret"i göstermek için yazılmıştır. Bu ibret de fiktif kahraman olan Ceylan ile gerçek bir kişi olan Beşir

Okay (1969).
A.y., s. 12-13.

)

Fuad'ın ortak sonunu hazırlayan tehlikeden, yani aşırı Batılılaşmanın getirdiği materyalist dünya görüşünden gelecek tehlikeden alınacak derstir.

Hıristiyan ve romantik Victor Hugo'yu örnek almış olan Tanzimat yazarlarının tersine Beşir Fuad, Deist ve gerçekçi Voltaire'i benimsemişti. Böyle yapmakla da Namık Kemal ve Ahmet Mithat'ın Batılılaşmaya çizdikleri sınırın dışına çıkıyordu. Çünkü Namık Kemal Renan'a, Ahmet Mithat da Draper'a cephe alarak gerçekte Voltaire'in temsil ettiği türden bilimsel ve eleştirel düşünceyi, özellikle de din sözkonusu oldukta, kabul etmiyorlardı. Beşir Fuad ise tam bir Voltaireci olma çabasındaydı.

Tanzimat romanının babasız, mirasyedi, yoldan çıkmış roman kahramanlarının sanki gerçek yaşamdaki kopyasıdır Beşir Fuad. Aileden zengindir. Mirasyedidir. Kendini zevk ve sefa alemine vermiştir. Ama bunun için bir açıklaması vardır. Annesi akıl hastalığından ölen Beşir Fuad'da kendisinin de hastalanabileceği olasılığı bir saplantı halini almıştır. Bu durumun gerçekten trajik olan yanı şudur ki Beşir Fuad'ın inandığı bilim kuramında iradeyle kalıtımı yenmek olası değildir. Bu saplantıyı anlattığı doktor ona kendisini eğlenceye vererek bu korkusunu unutmaya çalışmasını tavsiye eder. Beşir Fuad da, servetini neredeyse bitirinceye dek, bu tavsiyeyi uygular. Ahmet Mithat biyografisinde ondan, aynı romanlarında baştan çıkan oğullardan sözettiği biçimde sözeder: "Beşir Fuad ise sürdüğü sefa demlerini dahi valide ve peder mirası ile sürmüş olduğundan"; "Bu bedbaht çocuğun daha 1500 liralık malı var imiş. Bir meblağ ki pek çok mahrumlar bunun hasretkeşi olurlar. İki üç senelik sefahatte üç bin liradan az para yemiş."[7] Ahmet Mithat Beşir Fuad'ın gördüğü eğitimi de eksik bulur. Burada da Beşir

7 A.y., s. 39.

Fuad, tıpkı Ahmet Mithat'ın, babanın yokluğunda iyi bir eğitimden yoksun kalmış kahramanlarına benzer. Çünkü Beşir Fuad ilk mektebi Fatih Rüşdiyesi'nde okuduktan sonra ailesi Suriye'ye gidince orada Cizvitler okuluna gönderilir.[8] Daha sonra da Askeri İdadi ve Harbiye'de okumuştur. Bu okulların Tanzimat'ta Batı bilgi kuramına en açık okullar olduğunu Şerif Mardin'in çalışmasından biliyoruz.[9] Ayrıca Beşir Fuad çağdaşlarına kıyasla en çok Batı dili bilen aydındı. İngilizce, Fransızca ve Almanca biliyordu. Ahmet Mithat her ne kadar onun bu dil bilgisinden ve geniş okumasından etkilendiğini gizlememişse de, Osmanlı kültürünü aynı derecede bilmediğinden ötürü de şiddetle eleştirmiştir:

> Beşir Fuad Arabi ve Farisiyi yalnız Fatih Rüşdiyesinde görülebilecek kadar görmüş, hadis ve tefsir ve kelâm ve tasavvuf gibi şeylerle hiç iştigal etmemiş ve hatta bana kendisinin itiraf eylediği üzere Kuran-ı azimüşşanı Fransızca tercümesinden ve bizce tefsir demek olacak intikadat-ı Kur'aniyeyi Avrupa lisanlarında görmüş ve kezâlik bir mübahesesinde kendi kalemiyle yazarak itirafa ettiğine göre bazı hükemay-ı İslâmiyenin hulasa-i mesalikine de elsine-i Garbiyeye olan tercümelerinden vukuf peyda eylemiş olmasıyle *Müslüman ve Osmanlı olan bir adam için bunların ne yaman noksanlardan addolunacağı muhtac-ı tafşil ve tatvil olamaz* (abç).[10]

Orhan Okay'dan Beşir Fuad'ın yenilikçi fikirlerini iki dergiyle yaymaya çalıştığını öğreniyoruz. *Haver* ve onun bir

[8] A.y., s. 40.
[9] Şerif Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought*.
[10] Okay (1969), s. 64.

tür devamı olan *Güneş* dergileriyle. Bunlar "Müsbet ilimlerle alâkalı olanların yanı sıra edebiyat okuyucularının ilgilerini de fen konularına celbetmek maksadıyla edebi-fenni bir mecmua çıkarmak" girişimleridir, fakat ikisi de çok kısa sürmüştür.[11] Birincisi fikir ayrılığından, ikincisi ise satmadığı için kapanmıştır. Her iki dergide de Beşir Fuad'ın en büyük destekçilerinden biri, aynı zamanda hocası da olmuş olan matematikçi Mehmet Nadir'dir. *Haver*'de Beşir Fuad'a ait uzun makalelerden biri de "Kalb" isimli makaledir ki, Orhan Okay'ın deyişiyle, Beşir Fuad'ın "santimantalizmi yıkmak ve fizyolojinin gerçeğini göstermek için attığı ilk adımdır."[12] Mehmet Nadir'in Shakespeare sonelerini çevirisiyle *Haver* dergisinin çıkarılışı arasında aşağı yukarı bir on yıl geçtiğini gözönünde tutarak, acaba Mehmet Nadir soneleri bu dergi için çevirseydi bedene ve duyulara uyguladığı sansürü yine uygular mıydı sorusu ister istemez akla geliyor. Yoksa o da eski öğrencisini güneşe çok yaklaşmaması için uyarır mıydı?

Beşir Fuad, 19. yüzyılın sonunda Osmanlı aydınlarının en önemli sorunu olarak gördüğü gerçeğe ulaşma yol ve yönteminin bulunmasında gerek edebiyatta gerekse ilimde epistemolojik bir dönüşümün gerçekleşmesinin şart olduğuna inanıyordu ve bunu da tek başına gerçekleştirebileceğini düşünüyordu. Üç cilt olarak yazmayı planlayıp ancak iki cildini bitirebildiği *Beşer* adlı kitabında, fizyoloji biliminin temellerini anlatarak, duyularla beden arasındaki sıkı bağları kanıtlayarak, edebiyatçıları duyuları ve bedeni küçümseyip sanki bundan ayrı bir şeymiş gibi duyuları yüceltmek yanılgısından kurtarmayı amaçlıyordu. "Mesleki hakikiyyun" dediği gerçekçiliğin Osmanlı edebiyat hayatına girebilmesi için

11 A.y., s. 49.
12 A.y. s. 110.

böyle bir hazırlığın şart olduğunu kavramıştı.[13] Namık Kemal ve Samipaşazade Sezai'nin roman yazarlarının "serairi kalbiye"yi keşfetmesi gerektiği çağrısına şöyle cevap veriyordu: "Reva mıdır ki zihinlerimizi mevzun ve mukaffa ebyatla dolduralım, tesirat-ı kalbiyeye dair bir takım evhamat-ı şairane ile fikirlerimizi tağlit edelim de bu uzvun vazifesi neden ibaret olduğunu bilmeyelim?"[14]

> Kalbin ne olduğunu şaire sorarsak bize şu cevabı verir: Kalb güzel ulvi olan şeylerin kâffesini câmi ve derûn-ı beşerde husuli mümkün ve mutasavver olan kâffe-i ihsas-ı âliye-i gaybiyyenin merkezi ve yalnız zevk ve sürûr değil, hatta her nevi gam ve elemi bile muhtevidir. Şair bazan hüsn ü letafet ve bazen dert ve elem veya arzu ve iştiyak hakkında olan nağme ve ebyâtın kalbinden fışkırdığını söyler. Kahramanları metin ve necip bir kalbe, müşfik kadınları rakik bir kalbe mâlik tasavvur eder. Ve hasta veye münkesir bir kalb ile aşıkları veya felaketzedeleri meydan'ı ma'rekeye kor... Teşrih ve ilm-i menafi ül âzâ ile mütevaggil olanlara sual edecek olursak şu kuru cevabı alırız: İÇİ BOŞ BİR ADALEDİR Kİ KANI YUKARI VE AŞAĞI İTİP VÜCUDUN AZAY-I MUHTELİFE VE MÜTEADDİDESİNE TEVZİ VE TAKSİM EDER. EY, ÖTESİ? ÖTESİ HİÇ.[15]

Gerçekçilik uğruna bu tartışmayı sanki Namık Kemal'e karşı sürdürüyor gibidir Beşir Fuad. Oysa oğluna adını verdiği bu yazar ve şaire çok saygısı da vardır. Ama bütün baş-

[13] A.y., s. 144.
[14] A.y., s. 105.
[15] A.y., s. 110.

kaldıran oğullar gibi o da davasını en önem verdiği kişiye anlatmaya çalışmaktadır. Bir vesileyle şöyle bir soru atar ortaya: Gençlere *La Dame aux camelias*'yı mı, yoksa Zola'nın *Nana*'sını mı okutmalıdır? (Tanzimat yazarlarının çok beğendiği *La dame aux camelias*'nın *İntibah*'ı etkilemiş eserlerden olduğunu biliyoruz.) Bu sorunun yanıtını şöyle verir: Elbette *Nana*'yı okumalıdır, çünkü *Nana* menfaat-i şeheviye'yi gerçekte olduğu gibi yansıtan bir yapıttır.[16]

Edebiyatta gerçekçilik ve romantizm tartışmasını Hugo-Voltaire karşıtlığında dile getirerek, Hugo'nun yaptığı edebiyatın bilimsel olmamasının büyük bir eksiklik olduğunu söyler: "Hugo'nun ulûm-ı riyaziyeye çok heves etmemesi şayan-ı esef hallerdendir, çünkü bu ilme lâyikiyle heves göstermiş olaydı, her şeyi doğru muhakeme etmeğe çalışır, hayâlâta çok kapılmaz ve binaenaleyh bazı âsârında görülen vâhi fikirlere mahal kalmazdı."[17] Beşir Fuad'ın Hugo'yu karşısına alması demek, bütün birinci nesil Tanzimat yazarlarını karşısına alması demekti. Hele bu büyük idole karşı Voltaire'i çıkarması demek, Tanrı'ya karşı şeytanı önermesi demekti. Doğal olarak, Voltaire'i Hugo'ya tercih etmesine onun yeteneğini en takdir eden yazarlar bile olumlu bakmadılar. Hele bu tartışmayı sonuna kadar götürüp "havassımızın (beş duyumuzun) haricinde bir şey idrak edemeyiz. Binaberin hayatı tağyir etmek, sehiv ve hataya mahal bırakmak olacağından bu yolda vücuda getirilen eser fena olur" diyerek Zola'nın roman anlayışını özetleyip, gerçekçi romanın ancak bu anlayışla yazılacağını savununca, hem Namık Kemal'i, hem de Ahmet Mithat'ı karşısına aldı.[18] Namık Kemal'in, büyük bir olasılıkla uyarıcı, belki de daha fazla şeyler söyleyen

16 A.y.
17 A.y., s. 142.
18 A.y., s. 149, s. 192.

mektubu, intiharından sonra ulaştığı için, basılmadı.

Hugo-Voltaire tartışması Tanzimat aydınları arasında gerçekten de geniş bir biçimde yankılandı. Ahmet Mithat, bu genç yazara dersini "Muhasebat-ı Leyliyye" ile verirken, takma isimlerle yayımlanan şiirlerle Beşir Fuad'a daha doğrudan saldırıldı. Salahi imzasıyla *Saadet* gazetesinde çıkan bir gazel şöyle başlıyordu:

Voltaire'i taklit edenler bizde nâdandır bütün
Şarlatanlık onlara şâyeste ünvandır bütün.[19]

Bu gazel "bütün" redifli bir savaş başlattı. Beşir Fuad buna, Orhan Okay'ın dediğine göre, "hayatında yazdığı ilk ve son manzumeyle cevap verdi":

Voltaire'i takdir edenler ehl-i irfandır bütün
Nâşir-i envâr olanlar methe şâyandır bütün.[20]

Bu kez Zülfikâr takma adıyla, gene *Saadet* gazetesinde, bir yanıt geldi ve herkesin zihnindeki suçlamayı dile getirdi:

Şarlatanlık etme gel söz dinle fenci feylesof
Yazdığın efsaneler mahrum-ı irfandır bütün
Peyrev oldun çünkü sen Voltaire gibi bir dinsize
Sözlerin bâr-ı girân'ı ehl-i îmandır bütün.[21]

Beşir Fuad, Namık Kemal'in edebiyatın varlık nedeni ve meşruluğunu dayandırdığı alegoriyi yadsıyordu. Daha önce sözettiğimiz Hakikat'ın kabul edilebilmesi için Hikâye'nin

19 A.y. s. 195.
20 A.y., s. 196.
21 A.y., s. 197.

süsleriyle dolaşması gerektiğini anlatan parabolik Hint masalının Beşir Fuad'a göre geçerliliği yoktu. Onun hakikatı göstermek için seçtiği simge güneşti. "Çıkardığı iki mecmuanın isimleri hakikatin bu motifle sembolize edilişini gösterir: *Haver, Güneş.*"[22]

> Güneş saye olabilme ve bir kızın saçı gibi muzlim bulunmak ihtimali hiç bir mütefenninin zihninden geçmez buyuruyorsunuz. Ben derim ki, bu ihtimal yalnız mütefenninlerin değil, hiç bir kimsenin hatta kailinin bile zihninden geçemez, zira dimağımızda hiç bir şey yoktur ki havass-ı hamse vasıtası ile girmiş olmasın, insanlar için nurun had gayesi güneştir; çünkü ondan münevver bir şey görmemişlerdir. Şimdi bir tecrübe edelim, zihnimizi istediğimiz kadar yoralım, güneşi muzlim bırakabilecek derecede bir nur tasavvur edebilir miyiz?[23]

Edebiyat alegorik değil gerçekçi, soyut değil somut olmalıydı; hayale değil gözleme dayanmalıydı. Bu, aslında kaynağı bilim devrimine, Locke, Descartes ve diğer Aydınlanma düşünürlerine uzanan Batı bilim kuramının edebiyata nasıl yansıması gerektiğini göstermeye yönelik bir girişimdi. Bu girişimi yaşamıyla da örneklemek isteyen bu asi oğulun vasiyetini yerine getirmediler. Ahmet Mithat'ın da desteklediği bir kamuoyu, vücudunu otopsi yapılmak üzere tıp fakültesine bıraktığını yazdığı vasiyeti şeriata aykırıdır diye görmezden geldi.[24] Güneş'e yaklaşmak için Tanzimat'ta geçerli bilgi kuramının sınırlarını zorlayan Beşir Fuad'ın yaşamı sanki

22 A.y., s. 140.
23 A.y., s. 162.
24 A.y., s. 196.

İkarus söylenini tekrarlamıştı.

Beşir Fuad'ın en çok tartıştığı Tanzimat yazarlarından biri Recaizade Mahmut Ekrem'di. Recaizade Ekrem'in şiirde duyguyu savunması ve aşırı bir duygusallığa kaçması onu sık sık Beşir Fuad'ın hedefi haline getirmiştir. Recaizade Ekrem'in Beşir Fuad'ın intiharından sonra yazdığı ve edebiyat tarihimize gerçekçi roman örneği olarak geçen *Araba Sevdası* birçok açıdan olduğu kadar, Beşir Fuad'ın başlattığı gerçekçilik romantizm kavgası açısından da ilginçtir. Çünkü nasıl Beşir Fuad bu kavgayı herhangi bir biçimsel kaygıya değil de epistemolojik bir temele oturtarak yürüttüyse, Recaizade Ekrem de *Araba Sevdası*'nda kendisine dek yazılan romanların epistemolojik temelini sorgulamıştır. Bu dolaylı bir sorgulamadır. Bu romanla sanki ilk kez uzlaşmasına olanak olmayan iki epistemolojik sistemin varlığı algılanmış ve bu ikiliğin neden olabileceği karmaşaya işaret edilmiştir. Dahası, *Araba Sevdası,* iki karşıt epistemolojik sistemin metinsel bir sorgulaması ve birlikte varolabilecekleri fikrinin metinsel bir yadsımasıdır. Bu metinsel yadsımada, sorgulayıcıdan da öte, yoklayıcı, yapı bozumcu bir başkaldırı görürüz. *Araba Sevdası*'nda sanki "Kalb" makalesinin satırları yankılanır: EY, ÖTESİ? ÖTESİ HİÇ! Yaşamındaki kavgaları ne olursa olsun Beşir Fuad öldükten sonra, Recaizade Mahmut Ekrem onun yanında yerini bir oğul olarak almıştır.

VI

METİNLER LABİRENTİNDE BİR SEVDA: *ARABA SEVDASI*

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın (1896) konusu hiçliktir. Bu roman, Tanzimat döneminde rastladığımız diğer roman denemelerinden apayrı bir romandır. Yazarı, çağının kültürel karmaşasının tam bilincindedir; karşıt epistemolojilerin buluşma noktasındaki boşluğu görür ve bu boşlukta hiçbir gerçekliğin tanımlanamayacağından ürker. Yanılsama ile gerçeklik arasındaki mesafenin aşılması için gerekli yazın yöntemi ya da yöntemlerinin Tanzimat döneminde yapılmış ilk roman denemelerinden çıkamayacağı inancındadır; bu karamsarlığını *Araba Sevdası*'nı baştan sona bir yazma ve okuma eylemi parodisi biçiminde kurgulayarak dile getirir. Recaizade Ekrem'i çağdaşları arasında benzersiz kılan, tüm eylemleri eylemsizliğe, tüm öykünmeleri başarısızlığa, duyguyu abes duygusallığa ve düşü (ki yaratıcılığı da içerir) yokluğa dönüştüren bir roman yazmış olmasıdır. Recaizade Ekrem haşarı bir oğuldur. Eğer Tanzimat romanına

bir Batılılaşma romanı değil de bir modernleşme romanı olarak bakarsak, *Araba Sevdası* gerçek anlamda modern ilk romandır. Hemen modern sözcüğünü nasıl kullandığımızı açıklayalım: Çağının bilinç kargaşasına bu bilincin dışından, alternatif bir bilinçle bakabilen, çağını seyredebilen, ve bu irdeleyici bakışı kendine de yöneltebilen, yani iki yönlü sorgulayabilen (karşısındakini ve kendini) tüm yapıtlara hangi yüzyılda yazılmış olursa olsun modern diyebiliriz. Bu yaklaşım genelde hazır biçim ve izlekleri kırıp değiştirmeye zorlayarak, ya eski biçimlerin parodisi ya da yeni biçim denemeleriyle eskiye başkaldırıyı da içerir. Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*'nda kendi yazdığını sürekli hiçlerken çağının ve edebi geleneğin diğer metinlerine de sürekli göndermeler yapar; bu metinlerarası göndermelerden klasik Divan Edebiyatı, çağdaşı Tanzimat Edebiyatı ve Fransız romantikleri de paylarını alırlar. Yalnız bütün bu göndermeler içinde, roman kendi kendini de hiçler; bir bakıma kendine de gönderme yaparak, yazılış mantığını sorgular. Türk romanının henüz ne denli kaygan bir zeminde yazıldığını belirtmek için, her an karşıt iki epistemoloji arasındaki o ince çizgiden boşluğa yuvarlanabileceği duygusunu ayakta tutar. Bu "her an yuvarlanıp yitme" duygusunu Recaizade Ekrem, romanını oluşturan izlekleri, kişileri, nesneleri, ilişkileri ve hatta üslubu durmaksızın hiçleyerek uyandırır: *Araba Sevdası*'nda arabalar yokolur, sevdalar yiter, sevgili kayıplara karışır, metinler buruşturulmuş kağıtlar üzerinde boşluğa atılır, ilişkiler (özellikle de Bihruz'un annesiyle ve hocasıyla ilişkisi) çıkar ilişkisine dönüşür, eylemler, Çamlıca'daki arabaların döne döne gidişini yineleyen "muttasıl ve müselsel devreden zencir-i müteharrik" gibi[1] hiçbir yere ulaşamayan, bir kısır döngüyü, sanki aynı abes merkeze zincirlenmişcesine tekrarla-

[1] Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*, yay. Seyit Kemal, İstanbul, 1985.

yan eylemlerdir. Romanın sonunda iki sözcük ayakta kalır: YAZIK ve PARDON. Arabanın satılmasına "yazık" diye hayıflanan Periveş Hanım'a, bu ulaşılmaz sevgiliye, Bihruz Bey'in "pardon"dan başka diyecek sözü kalmamıştır. Oysa Bihruz, roman boyunca söyleyecek ne sözler aramış, bulmuş ve yazmıştı. Bu özür, tüm yazılanları kapsayan bir özür müdür?

İntibah ve *Araba Sevdası*'nın başındaki Çamlıca tasvirleri çok kişinin dikkatini çekmiş; ikincisindeki ayrıntı bolluğu Recaizade Ekrem'in gerçekçiliğine atfedilmiştir. Oysa asıl dikkat çekmesi gereken farklılık şudur: *Araba Sevdası*'nın Çamlıca'sı yitik bir Çamlıca'dır. Terkedilmiş, soluk, gri, yıkık dökük bir Çamlıca. Namık Kemal'inki gibi her yıl uyanmaz, her bahar yeşermez, doğal bile değildir. Yapılmış, kullanılmış, atılmıştır. *Araba Sevdası*'nda doğal bir şeye rastlamak da zaten çok güçtür; Tanzimat romanının o çok sevdiği "doğal" ve "toplumsal" ikilem bile burada anlamını yitirmiştir, çünkü Bihruz Bey'in serüveni mutlak bir metinsellik içinde geçer; yalan yanlış metinlerle kendine ait bir yaşantı yakalamaya çalışan Bihruz Bey ise, her adımda daha derin bir yanılsamaya gömülür.

Araba Sevdası'nın başında, geriye dönüşlerle anlatılan Çamlıca, artık eski Çamlıca değildir:

> Burası (Çamlıca Bahçesi) namiyle İstanbul'da en evvel tanzim ve küşat olunmuş olan bahçedir. Birkaç zamandan beri rağbet-i âmmeden bütün bütün mehçur olduğu cihetle ekser eyyamda kapıları kapalı durur... Şu birkaç sözle evsafı kabaca tarif edilmiş olan Çamlıca Bahçesi bundan evvel şimdiki gibi hüzünlü bir sükunet abâd-ı tenhaî değil, hengâmeli bir sürgâh-ı zevk ve şagap idi.[2]

[2] A.y., s. 10, 12.

Ama Çamlıca bir "moda"dan başka bir şey olamamıştır; "1870 senesi mevsim-i baharında" İstanbul'un "Bilâd-ı Selâse tabir olunan" üst sınıf halkını kendisine çeker; o yıllarda zengin aileler Çamlıca, Bulgurlu, Kısıklı, Bağlarbaşı'nda yazlık köşkler alıp taşınırlar ve şık arabalarıyla yaptıkları gezintilerle Çamlıca bahçesini şenlendirirlermiş. Ulu ağaçlarıyla şimdi terkedilmiş Çamlıca bahçesi Muhteşem/Biçare Bihruz Bey'in öyküsünün geçtiği yıllarda genç fidanlarla dolu, gençlik heveslerinin yeşerdiği bir bahçeymiş. Şimdi ise bir yanı Sarıkaya mezarlığıyla çevrili metruk, yıkık bir bahçe.

> Onun için demiş idi ki: Çamlıca Bahçesi bundan evvel şimdiki gibi hüzünlü bir sükunet âbâd-ı tenhâî değil, hengâmeli bir sürgâh-ı şevk ve şagap idi. Filhakika o pirâneser ağaçlar vaktiyle genç idi, havay-ı arzu önünde bikarar olan ehl-i şebap gibi bunlar da en hafif bir rüzgâr ile hemen ihtizaza gelirler ve şevk ve ümide dair gûft-ü şinide başlarlar idi.[3]

Bu sevda öyküsünün şevk ve ümidini temsil edip de yokolan yalnızca Çamlıca değildir. Periveş Hanım'ın ilk kez içinde görüldüğü sarı lando (ki Muhteşem Bihruz Bey'in hayalinde Periveş Hanım'ın soyluluğuna ilişkin bir kanıttı), bir daha görülmez. Çünkü kiralıktır. Bihruz Bey'in muhteşem arabası bir süre sonra yokolur. Çünkü borcu ödenmediği için satıcı firma tarafından haczedilmiştir. Bihruz'un düşlerini süsleyen sarışın, güzeller güzeli Periveş yokolur. Çünkü Şevket onun öldüğüne dair bir yalan atar. Tekrar ve son kez ortaya çıktığında gördüğümüz, kendisinden çok taşıdığı kocaman kırmızı şemsiyedir. Periveş Hanım bu kırmızı şemsiyenin altında kaybolmuş gibi durur. Kişilerin, umutların, düş-

3 A.y., s. 14.

lerin hiçlendiği bu sevda romanında sahne sonunda iki nesneye kalır. Sokağa hızla girip insanları kenara kaçmaya zorlayan bir arabayla, Periveş Hanım'ın kırmızı şemsiyesine. Bihruz Bey kenara çekilmeden önce bu kırmızı şemsiyeye "pardon" diyerek oradan uzaklaşır.

Araba Sevdası'nda metnin kendini yadsıması, kasıtlı anlam boşlukları içinde yitmesi, ilişkilerin topyekün hiçlenmesi, biri çok eski, diğeri çok çağdaş iki izleksel eksenin üstüste gelmesiyle gerçekleşir. Bunlardan birincisi -ki edebiyatın en eski, en klasik izleklerindendir- gerçeklik-yanılsama karşıtlığıdır. İkinci ve günümüzde birdenbire çok yoğun bir ilginin odağı olan izlek ise dilin gerçekliğe egemenliği izleğidir.

Araba Sevdası'nda hiçbir gerçekliğe gönderme yapmayan, parodist bir dil kullanılır. Dahası, romanda kullanılan diller kimseye ait değildir; kimse ne kendi kullandığı dili, ne de başkalarının kullandığı dili anlar. Bu iletişimsizlikte açıklamalar, yinelemeler de yarar sağlamaz. Bihruz Bey'in kendi kullandığı dili anlamak için Fransızca ve İngilizce sözlüklere başvurması; gene kendi kullanacağı bir sözcüğün, Osmanlıca yazılışını bilmediği için, sözlükten anlamını bulamaması, elbette Bihruzvari cehaleti hicvetmek içindir. Ama bu cehaletin hep "anlam"da ortaya çıkması ve Bihruz Bey'in yaptığı, söylediği, giderek yaşadığı her şeyi bir anlamsızlıklar yumağına çevirmesi, sorunun yalnızca cahil bir bireyin sorunu olmadığı, daha genelde paylaşılan bir sorun olduğu izlenimini verir. Roman boyunca Bihruz Bey muazzam bir semantik kargaşa içinde çırpınır durur. Bu semantik kargaşanın nedeni de epistemolojiktir, çünkü Bihruz Bey yaşadıklarını, yani yaşantısını anlatacak bir dilden yoksundur. İkincisi, müdahaleci, her şeyi bilen mutlak anlatıcı konumunu koruyan Recaizade Ekrem'in anlatımında benimsediği bir dil yoktur. Kimi zama eski metinlerdeki klasik üslubu kullanır; yer yer kişilerin (özellikle de Bihruz'un) konuşma ve düşün-

me üslubunu taklit eder. Mutlak bir anlatı üslubunu benimsememesi, onun mutlak anlatıcı işlevini de kısıtlar; bu bakımdan babasızlığın anlamını anlatıda da hissettirebilmiş tek Tanzimat yazarıdır.

Gerçeklik-yanılsama karşıtlığı, anlamsız -ama- egemen dil ekseniyle nasıl üstüste gelir? Bunu sergilemeye çalışalım:

> Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi.[4]

Romanın başında okura şımarık bir paşa çocuğu olarak tanıtılan Bihruz Bey hakkında yazarın içten yargısı budur. Neredeyse bir kameraman ustalığıyla Çamlıca üzerinde gezindirdiği objektifini[5] Bihruz Bey üzerinde odaklaştırır: "Muhteşem Bihruz Bey kudemay-ı vüzeradan müteveffa (...) Paşa'nın mahdumudur.[6] Gösteriş için her türlü zırvayı yapabilen, Çamlıca'da şık bir züppe olarak görünebilmek için bir sürü anlamsız jest ve mimikle poz veren, soğukta dizlerinin üstünde bir kadife örtüyle titreyen, yaz sıcağında gene gösteriş için giyindiğinden "haşım haşım haşlanan"[7] Bihruz Bey ilk bakışta Ahmet Mithat Efendi'nin alafranga züppelerini, o tahsilsiz, terbiyesiz Felatun Bey'lerden birini çağrıştırır. O da genç yaşta babasız kalmıştır. Babasının sağlığında iyi bir eğitim görmemiş, çok yüzeysel ve yarım yamalak bir eğitimin yanısıra şımartılmıştır. Babası öldükten sonra zaten beğenmediği Arapça ve Farsça hocalarını gönderir, alacağı parayı düşünerek bir dediğini iki etmeyen Fransızca hocası M. Piyer'i tutar. Recaizade Ekrem kendisinden önceki Tanzimat

4 A.y., s. 18.
5 A.y., s. 14-15.
6 A.y., s. 15.
7 A.y., s. 18.

romanlarında, romanın bütününü oluşturmuş bir kurguyu bir paragrafta özetledikten sonra, sanki bu kurgunun geleneksel trajik sonuyla yetinmeyerek romanını başka sonuçları incelemek üzere geliştirir. Çünkü Bihruz Bey'in yetim kalışı, tahsilini yarım bırakışı, ve sefahata dalarak servetini tüketişi, romanın daha ilk yirmi sayfasında özetlenir:

> Alelûmum mirasyedilerin düşündüğü gibi Bihruz Bey de servetini yemekle bitmez tükenmez zannederdi. Binaenaleyh ulu orta giriştiği istihlâkâta nakitten başlandı. Onlar bitince İstanbul tarafındaki en az irat getiren dükkanlar birer birer defolundu. Badehu Beyoğlu'ndaki ehemmiyetli mağazalara sıra geldi. Bunlar da elden çıkarıldı. İrat namına Galata'da bir han kalmış idi. Nihayet o da satıldı. Mülk olarak elde Süleymaniye'deki konak ile Küçük Çamlıca'daki köşkten başka bir şey kalmadı.[8]

Arkasına Tanzimat romanı geleneğini almış olarak Recaizade Ekrem kısa bir özetle son aşamaya, yani hanenin yıkılışına gelir. Bu aşamada biz kurgunun hızlanmasını, hanenin yıkılışını ve roman kahramanının trajik sonunu getirecek olaylar örgüsünün örülmesini beklerken, şaşırtıcı bir üslup değişimiyle karşılaşırız:

> Çamlıca bahçe-i umumîsinin açılacağını civariyet münasebetiyle bittabi herkesten evvel haber alan Bihruz Bey Mart gelir gelmez validesini zorlaya zorlaya sayfiyeye nakle razı etmiş ve köşke nakillerinin ertesi günü hemen *jarden püblik*'e şitap ile dahil ve haricini muayene ederek buranın pek alamod ve hususiyle kendi

[8] A.y., s. 19.

arzusu veçhile arz-ı ziynete pek *favurabl* bir *promenad* mahalli olacağını anlayınca *ekipaj*'ına biraz daha süs vermek için Beyoğlu'nda tedarik ettiği bazı vesaitle (Bender) fabrikası mamulatında olmak üzere gayet hafif ve zarif bir araba ile mevcutlarına nisbeten ikişer parmak daha boylu bir çift muallem Macar araba hayvanı ısmarlamış idi.[9]

Bu üçüncü tekil şahıs anlatımı, bir önce alıntılanan parçanın diliyle karşılaştırdığımızda, yazarın üslubunun birinci parçadaki üslup olduğunu hemen anlarız. İkinci alıntıda kullanılan anlatı tekniği ise henüz Tanzimat romanında rastlamadığımız bir tekniktir, çünkü ilk kez her şeyi bilen mutlak yazar, beğenmediği, onaylamadığı bir kişinin üslubunu benimsemiş gibi görünerek öyküyü anlatmaktadır. Mutlak yazar kendi üslubuyla Bihruz Bey'i Mart ayında Çamlıca'ya taşındıran züppeliği kınayacağına, Bihruz Bey üslubuyla bu taşınmayı anlatarak, bu züppeliği dolaylı olarak kınar. Mutlaklığından biraz özveride bulunur kuşkusuz, ama bunu okurun amacını anlayacağına, alaylı anlatıcıyla ciddi anlatıcının tonundaki farkı yakalayacağına güvendiği için yapar. Daha ilk aşamada anlatı dilini Bihruz Bey'in diliyle özdeşleştirince de bulunmaz bir fırsat yakalar: Yalnızca bir alafranga züppe tipi yaratma değil, oluşamayan bir dil, giderek oluşamayan bir bilinç sergileme fırsatını. Yakaladığı bu fırsatı Recaizade Ekrem sonuna dek kullanacak ve Bihruz Bey'in kafa karışıklığını, diline yansıdığı haliyle bir türlü oluşamayan bilincini ve kişiliğini, yanılgıların hiçlediği yaşamının gerçekte kendi oluşamayan kişiliğinin bir sonucu olduğunu okura "dil" yoluyla iletecektir. Gerçekle yanılsama arasındaki mesafeyi, başkişinin bir yanılsama dünyasında

[9] A.y., s. 19.

yitişini, okur hep bu yabancılaştırıcı üslup parodisi sayesinde farkedecektir. Bundan sonra romanda kullanılan dil, romanın ana izleği olan hiçliğe koşut gidecek ve her aşamada hiçlenen Bihruz Bey gene durmaksızın kendini hiçleyen bir dille anlatılacaktır.

Recaizade Ekrem bu noktadan sonra romanı değişik parodi yöntemleri deneyerek geliştirir. Bihruz Bey'in saçmalıklarını sergilemek amacıyla yazdığı kısımlarda, bu saçmalıkları araya girip kendi sesiyle yargılayacağına, Bihruz Bey üslubunu benimseyerek anlatır. Bunlardan, Bihruz Bey'in geçirdiği ilk sevda bunalımını aktaran bir tanesi vardır ki bence edebiyatımızın mizah doruklarından biridir:

> Periveş Hanımın landosu İstavroz'un üzerinden Beylerbeyi'ne doğru yokuş aşağı bir derecede süratle gidiyor ki, tekerlekler yere değmiyor! Lando'yu çekenler beygire asla benzemez bir çift mahlûkı acip. Bunları kullanan mahut parlak düğmeli (köşe) değil, Keşfi Beyin kendisi. Bihruz Bey yağız bir ata binmiş landoyu takip ediyorsa da bir türlü yetişemiyor, atı kırbaçlıyor, sürüyor, koşturuyor, tamam landoya yetişeceği vakit hayvan geri geri gitmeye başlıyor; Bihruz Bey bu halden fevkalade müteezzi olduğu halde arkasına dönüp görüyor ki, (Madam Piyer) olması lazım gelen bir ihtiyar madam hayvanın kuyruğuna yapışmış geri geri çekip duruyor! Bu aralık Mösyö Piyer etekleri yerlere sürünür derecede uzun bir *rop dö şambr* giymiş, başında rengâmiz tüylerle müzeyyen bir kadın şapkası, iki koltuğunda da birer bordo şişesi olduğu halde birdenbire meydana çıkıyor: "*Kes köse kö lamur? Se tön tambur! se tön tambur... me mon şer kavaliye! javü anfen kö lö bo seks vo miyö kün lapen!*" diye haykırıp sıçradıkça landoyu deviriyorlar! Landonun içinden bir çift kap-

lumbağa ile bir de fino köpeği zuhur ediyor. Derken Bihruz Beyin yağız atı beyin altından sıyrılıp ve büyük bir atmaca gibi havalanıp uçmaya, kaplumbağalar dansetmeye, fino köpeği de (Belle Helene) operasından bir parçayı terennüm ederek havlamaya başlıyor.[10]

Çamlıca bahçesinde Periveş Hanım'ı ilk gördüğünde dinmekte olduğu Belle Helène opereti roman boyunca Bihruz ey'in zihnindedir; sevindikçe bu melodiyi mırıldandığını duırız (lel lel lel), üzüldükçe kâbuslarının müziği olur.

Recaizade Ekrem'in sık sık başvurduğu başka bir dil padisi de, edebi gelenekte daha önce ciddi ve soylu konuları ılatımında benimsenen bir üslubu, Bihruz Bey'in sıradan, ımik, anlamsız davranışlarını betimlerken kullanmasıdır. ı tür parodi, olay ya da kişinin bu yüksek dili haketmediği karşıtlık yoluyla göstererek, olayın ya da kişinin komiklini vurgular. Örneğin:

> Sevda -ki bir insanın yalnız gönlüne değil akıl ve fikrince irade-i cüz'iyesine, velhasıl bütün havassına, kuvay-ı maneviyesine hâkimdir- daima şüphat ve tevesvüsat içinde bulunmaktan mahzuz olduğundan, sem'ü nazar her işittiği, her gördüğü şeyi onu mizacına göre işitip görmeye, kuvve-i âkile her hükmünü onun arzusuna göre vermeye mecburdur.[11]

Sevda konusunda genelleme yapan bu dil Namık Keıal'in dilidir, üstelik Namık Kemal'in büyük tutkuları anlarken kullandığı dildir; Bihruz Bey'in komik tutkusu için ızla ciddi, fazla yüksek bir dildir. Bu dil, biraz sonra, Bih-

A.y., s. 54.
A.y., s. 143.

ruz Bey'in sevdası, Bihruz Bey'e yakışır bir dille tekrar anlatılırken hiçlenir:

> İşittiğin doğrudur, inan!.. İnan ki hal yamandır! Ağla ki tesellisi mümkün olmayan bir felaket içindesin. Yan yakıl ki dermanı bulunmayan bir derde uğradın. Ah! *la bel blond! El e mort!* (Çünkü Bihruz Bey'in sevdası Fransızca da öğrenmiş idi.)[12]

Burada sözümona sevda konuşuyor. Böyle kişileştirilmiş bir sevdanın, böylesine saçma sapan konuşan bir sevdanın, bir önceki alıntıda anlatılan sevdayla ilgisi olamayacağı açık. Recaizade Ekrem'in birbiri ardına kullandığı değişik üsluplarla, bir önceki üslubu hiçlemek amacını güttüğü de açık.

Olaya, kişiye, ya da duyguya uymayan üslupla o olayı, o kişiyi, ya da o duyguyu hiçleme yöntemine başka bir örnek de, Bihruz Bey'le annesinin arasında geçen hesapçı, pazarlıkçı bir konuşmadır. Bu konuşmayı yönlendiren karşılıklı hesap ve pazarlık sonucunda, ikisi de birbirinden beklediklerinden fazla şey elde ederler ve sırf bu yüzden ikisi de bu konuşmadan memnun ayrılırlar. Bu son derece yararcı, hatta çıkarcı karşılaşma üzerine yorum yaparken yazar çok ağır ve tumturaklı bir üslup kullanır:

> Dünya yüzünde hiçbir kimseden nail olamayacağı bu tesliyet-i hamuşâne-i merhametkâraneyi mader-i mihribanının o şule-i nazar-ı şefkatinde buldu. Mader-i mihriban ise ferzend-i hevesperestinin saika-i heveskâri-i şebap ile vaki olan her bir kusurunu affedip unuttuktan sonra varını yoğunu da selâmeti uğruna feda etmek için oğlundan hiss-i nedameti müş'ir edna

12 A.y., s. 144.

> bir vaz-ü nümayişe müftekir ve muntazır bulunuyordu. İşte bu nümayiş-i nûr-ı didesinin o cilve-i nigâh-ı memnuniyetinde gördü. Onun için de ikisinin de gözleri yaşla dolmuş idi.[13]

Bu sahnede ne ana ne de oğulun duygularının yukarıdaki alıntıda belirtildiği cinsten soylu duygular olmadığını biliyoruz. Bu ağdalı üslubun burada kullanılış nedeni, yalnızca ve yalnızca ana-oğul arasındaki duygu eksikliğinin bu üslup yoğunluğunu taşımadığını göstererek hem üslubu, hem de yapay duygusallığı hiçlemektir.

Tabii bir de Recaizade Ekrem'in kullandığı "yazar sesi" ya da kendi sesi var. İlginç olan, bu sesin öykünün en önemsiz ayrıntılarında kullanılıp, başka her yerde anlatımın birbirini hiçleyen parodilerle götürülmesidir. Parodisiz anlatıma rastladığımız ender yerlerden biri, aşağıda alıntılanan parçadadır:

> Mösyö Piyer alessabah çıkıp gitmiş idi. Bunu haber alınca sevinerek doğru odasına girdi. Kitaphanesinin önüne oturdu. Raflardaki irili ufaklı, ciltli ciltsiz, yaldızlı yaldızsız kitapları camın arkasından muayeneden sonra kitaphanesinin kapısını açtı. İki cilt kitap aldı. Orta yerdeki yeşil çuha örtülü masanın üzerine koydu. Kendisi de bir iskemle ile masanın yanına geçti, oturdu.[14]

Neredeyse bir senaristin ya da oyun yazarının sahne talimatını andıran bu paragraf gibi bölümlerin dışında Recaizade Ekrem'in parodisiz, yani kendi sesini temsil eden bir üs-

[13] A.y., s. 153.
[14] A.y., s. 55-56.

lup kullanmaması, bu romanın gerçekte Bihruz Bey'in yanılgısı değil bir metinler karmaşası üzerine kurulu bir roman olduğu savını doğruluyor. Bu metinler karmaşası, Bihruz Bey'in kafasına da yansıyor: "Düşündüğü şeyler âlem-i menamında gördüğü şeyler kadar biçimsiz, garip, münasebetsiz değilse de hemen onlar kadar karışık, onlar kadar na-merbut idi."[15]

Masanın başına kaderini tayin edeceğini sandığı bir mektubu yazmak amacıyla oturan Bihruz Bey işte böylesine kafası karışık bir Bihruz Bey'dir. Ve roman gerçekte tam bu noktada, yani Bihruz Bey'in Periveş Hanım'a aşkını dile getiren mektubu yazmak üzere masanın başına oturmasıyla başlar. Bu mektubun yazılma süreci, okunması, okunamaması, anlanması, anlanamaması bir yandan Bihruz Bey çevresinde Recizade Ekrem'in o günün edebiyatına ilişkin saptamalarını sergilerken, diğer yandan *Araba Sevdası*'nı mükemmel bir meta-romana dönüştürür. Çünkü roman, bu mektubun yazılıp okunması sürecinde çağdaş yazını yeniden üreten, kendi yazılışını sergileyen, ve başka metinler üzerinde de gözlemlerde bulunan bir roman olur. İşte bu yüzden de, *Araba Sevdası*'nda çifte kurgu izleriz: Bir türlü yazılamayan, yazıldıktan sonra sahibine ulaşamayan, ulaştıktan sonra okunmayan ve tam bir mezarlığın yanından geçerken buruşturularak atılan bu mektubun serüveniyle, Bihruz Bey'in yanılgı ve yanılsamalarla dolu sevda serüveni koşut geliştirilir. Bu incelemenin konusu açısından, bu iki serüvenden bizi ilgilendiren, mektubun serüvenidir.

SİYEHÇERDE!

Periveş Hanım'a Çamlıca'da ilk görüşte tutulan ve onun kiralık landosunu da düşünde süsleyip, kadının mutlaka

[15] A.y., s. 54.

"nobl bir aileye mensup, mükemmel terbiye görmüş" (s. 56), "esprisi fevkalade, edukasyonu mükemmel" (s. 33) bir genç hanım olduğuna karar veren Bihruz, bir saplantı şeklinde Periveş Hanım'ı düşünmeye başlar. Bu saplantı, onu romanın sonuna dek gerçekle düş arasındaki farkı görmekten alıkoyacaktır.

İlk karşılaşmanın gerçekleştiği yer, Çamlıca bahçesinde oldukça kirli ve bulanık sulu bir havuz başıdır. Bu havuz Fransız romantik şairi Lamartine'in Göl şiirlerindeki berrak suları hiçbir biçimde çağrıştıramayacak olsa da, Bihruz Bey'in bu olayı yaşamayı seçimine uygun olarak bir "lak"tır.

> Havuz bu makule rakit sularca alâmet-i kıdem ve herm olan ve bazı vakit berraklıktan daha ziyade hoşa giden yeşil rengi henüz kesbedememiş ise de epeyce bulanmış, sararmış olduğundan safhası kenar ve civarındaki eşcar ve nebatat ile temaşasına gelenlerin şekil ve heyet ve endam ve suretlerine aynalık edebiliyordu. İçerisinde kırmızı, beyaz, siyah renkte balıklar güneşten hisse-i hayatlarını almak için tâ suyun yüzüne kadar çıkmış ve âlem-i âb içinde sakinane ve mestane temaşay-ı devrana dalmış idi. Havuzun in'itaf-ı ziyay-ı âfitab ile parıl parıl parlayan sathı içindeki bu balıklarla beraber bed renkte çiçekli bir kumaş-ı hariri gibi görünürdü.[16]

Yukarıdaki havuz betimlemesi bile, romanın sürekli öne çıkardığı dil ve anlam bulanıklığını yansıtır. Havuz berrak mıdır, değil midir? Eğer berrak değilse, çevreyi nasıl yansıtmaktadır? Eğer yansıtıyorsa, bulanmış bir havuzun yansıtması aslına ne denli sadık olur? Ya bu yansıtmanın, bulanık diplere rağmen yüzeyselliğini vurgulayan "parıl parıl parla-

[16] A.y., s. 31.

yan sathı" sözcüklerine ne demeli? Havuzun da aynı Bihruz Bey'in dipte bulanık yüzeyde işlevsel kafa yapısını, ya da Tanzimat'ın dipte bulanık, yüzeyde işlevsel romanını anıştırdığını söylemek mümkündür sanırım.

Nitekim bu betimlemeyi izleyen diyalogda Periveş Hanım'la Çengi Hanım'ın basit, Karagöz ve meddah geleneğinden çok, sözcüklerin yanlış anlaşılmasına dayalı konuşması her ne kadar özgün bir yöntem sayılmazsa da, romanın anlam sorunsalına uygun bir giriştir. Periveş Çengi Hanım'a dönerek ona havuzu gösterir ve havuzun yüzeyini yer aynasına benzetir. Çengi Hanım bunu yer elması olarak anlar. Suyun içinde görünenlerin yer elması mı yoksa Amasya elması mı olduğuna dair abes bir tartışma, gene yanlış bir yorumla, elmasın Amasya'da değil İngiltere'de çıktığı iddiasına yolaçar. Bu sağırlar diyaloğuna kulak kabartan Bihruz Bey'in konuşmayı kaydedişi ise gerçekten tümüyle kopuk üçüncü bir versiyon üretimiyle sonuçlanır:

> Hanımların bu muhaveresini kemal-i dikkat ve ehemmiyetle işitmek için olduğu yerde -alafranga bir tabir ile- serapâ gûş kesilen Bihruz Bey "yer aynası" teşbihi ve hususile "yer aynası içinde yer elması görüneceği" telmihi münasebetleriyle kendi kendine *"Kel espri!.. Kel fines!.."* diyerek sarışın hanımın zarafetine hayran olup dururken az sonra (İngiltere) lafzını işittiği gibi bunu mücerret kendisine ait olmak üzere fırlatılmış -pırlanta kadar kıymetli- bir ufak taş olmak üzere telakki etmek istedi.[17]

Bir kez kadınların konuşmasının kendisine yönelik olduğuna karar verince de mutlaka karşılık vermek ister. Ancak

[17] A.y., s. 32.

karşılığı en az onların konuşması kadar şık ve esprili olmalıdır. Uzun uzun düşündükten sonra "kaba Türkçesi" sardunya olan bir "jeranium" kopararak kadınlara yaklaşır ve "Kıymeti İngiltere'yi, Fransa'yı ve belki bütün Avrupa'yı satın alabilecek olan pırlantanıza böyle bir *fane* çiçekle mukabele etmek caiz değilse de kabulüne tenezzül buyurmanızı ricaya cesaret etmekle kendimi bahtiyar sayarım" diyerek çiçeği verir. Kadınlar çiçeği alırlarsa da Bihruz Bey'den hiç etkilenmezler. Üstelik "fane çiçek" sözlerini de, oldukça sağduyulu bir biçimde "fani çiçek" olarak anlarlar. Bu karşılaşmayı değerlendirirken "zıpır derler bunlara zıpır. Fani çiçeğine ne yaptın? Bakayım hâlâ göğsünde duruyor mu?" diyen Çengi Hanım'ın sözleri kültürel karmaşadan uzak halkın sağduyusunu da yansıtır.

Artık Bihruz Bey aşıktır ve hep aşktan sözetmek ister. Ama bu duyguyu dile getirecek, kendine ait bir dile sahip değildir. Aşktan sözeden kitapları ise zar zor Mösyö Piyer'le birlikte okumuştur. Bu yüzden de duygularını dile getirmek için hocasına ihtiyacı vardır.

> Zavallı Bihruz Bey muallim efendiye hitaben: *"Pardon damur sil vu ple"* dediği vakit neler düşünmüş idi: gündüzkü sergüzeşt-i âşıkanesini kâffe-i teferruatıyla muhtasaran Mösyö Piyer'e anlattıktan sonra o muhtasaratı muallim efendinin meharet-i lisaniyesiyle giydirilmiş, kuşatılmış, süslenmiş, kıvraklanmış olarak tekrar işitecek idi... Evet! ârayiş-i gerdune-i ihtişam olan duhter-i zerrin geysuy-ı nazik hiram, ile ilk nazar-ı âşıkanenin suret-i teatisinden başlanarak bahçeye inişler, lâkın kenarında duruşlar, gülüşler, söylenişler, yer aynası latifesi, pırlanta sohbeti, çiçek muhabbeti, gezinişler, yürüyüşler, randevu talebi, rakip belâsı, müfarekat-i kederbahşa, azimet-i bila veda, iktiham-ı

mevani, takib-i nâbehengâm, cüstücûy-ı bisemere, helecanlar, hiddetler... sırasiyle üçer beşer kelime ile söylendikçe Mösyö Piyer bu cümle ve fıkraları kendisine mahsus belâgat ve şataretle tevsi ve tezyin ederek tekrar edecek, Bihruz Bey de bunları dinledikçe bu güzel, bu şairane romanın kahramanı bizzat kendisi olduğunu düşünerek mes'ut ve müftehir olacak idi.[18]

Bu parçada kullanılan iki üslup vardır ve ikisi de parodidir; yani Recaizade Ekrem'in gerçekten değil, hiciv ya da eleştiri amacıyla benimsediği üsluplardır. Birincisi Bihruz Bey üslubudur ki, zavallılığında özyaşantıyı bile dile getirmekten acizdir. Ödünç alınmış bir dildir bu; bu yüzden de yaşantıyı yakalayamaz. Diğeri, Bihruz Bey'in isteklerini açıklayan ağır ve ağdalı bir retoriktir ki, o da bu özlemleri aşağılamak amacıyla alaylı bir biçimde kullanılmıştır. Demek ki yazar Bihruz Bey'in söylemini de, Tanzimat romancılarının söylemini de oluşturan dili yadsımaktadır.

Mösyö Piyer'den yüz bulamayınca mektubunu kendi kendine yazmak üzere masa başına oturan Bihruz Bey'e dönelim. Mektuba esin kaynağı olması için Bihruz Bey kütüphanesinden iki kitap seçer. Bunlardan biri Jean Jacques Rousseau'nun *Nouvelle Héloise*'i (bu romanın mektuplarla anlatıldığını Bihruz Bey bilmektedir), diğeri de *Secretaire des Amants* diye bir kitaptır. İki kitap arasındaki fark belki de Tanzimat aydınlarının Batı'ya yönelirken metinlerini ne denli bilgisizce seçtiklerine bir atıftır. Doğal olarak Bihruz Bey *Nouvelle Héloîse*'i okumaya çalışırsa da anlayamaz; sonunda zar zor sökebildiği birinci mektuptan bazı cümleleri aynen çekerek, bazılarını kendi uydurarak, ipe sapa gelmeyen bir mektup yazar. (Acaba bu mektubun yazılışını okuyan

18 A.y., s. 51.

Tanzimat romancılarından alınan olmuş mudur?) Ortaya çıkan sonucu pek de içine sindiremeyen Bihruz Bey bu kez *Secretaire des Amants*'ı alıp incelemeye koyulur. Basit ve sıradan aşk mektupları içeren bu kitabın kendi duygularını daha iyi dile getirdiğine karar vererek, anlamadığı sözcükler için de büyük bir azimle kütüphanesindeki bütün sözlüklere başvurarak, bir mektup daha yazar. Bu ikinci mektup, oldukça saçma olan birinci mektuptan da saçmadır. İfadeler birbirini tutmaz, cümleler düşük ve yanlıştır. Metinde çeviri cümleler sırıtır. Gramer zayıf, sentaks bir ucubedir:

> Aşk!.. Aşk!.. bana bu keskin ateşleri hissettirmekliğin bilahare meprize olmuş şiddetli bir *pasyonun ümitsizliği içinde terketmek için ise beni bitirdin! İmdi güzel hanımefendi! bu halis ilân-ı aşka ne aköy* edeceğinizi bildirmeye tenezzül ediniz veyahut daha iyisi hiç yazmayınız... Kağıt sizin kıymetli fikirlerinizi saklamaya layık değildir. Onları gönül aldatıcı bir sakız gibi kendi hatırında cemetmeklik yumuşak ve hürmetkar aşığınıza aittir. İmdi hâkipay-ı ismetânelerine yüzüm gözüm sürüp hal-i perişanımı serbestçe arzetmeklik için merhametinize ve kulluğunuza layık bir çaker-i *senser* olduğumu isbat eylemek üzere münasip bir mahalde *randevu* ita buyurmaklığınızı istirham eder ve işbu arizamın cevabını almak için işbu gelecek pazar günü Büyük Çamlıca'da kâin gazinoda teşrif-i ismetânenize muntazır bulunacağımı arz ile hatm-i kelâm eylerim. Herhalde ferman zat-ı ismetânelerinindir.[19]

Recaizade Ekrem'in "udhuke-i garabet", "ucube-i kitabet" diye tanımladığı bu mektubu Bihruz Bey tekrar tekrar okur

[19] A.y., s. 61.

ve pek beğenir. Fazla alafranga olmasından başka bir kusur bulamaz ki bu da kusur değil erdem sayılmalıdır. Keyiflenir, Belle Helene melodilerini mırıldanarak mektubunu zarflamaya koyulur. Ama birden mektubun bir eksiğinin farkına varır: mektupta şiir yoktur. *Secretaire des Amants*'tan bir şiir arar. Bir şiir seçer, Türkçeye çevirir, fakat yaptığı çeviriyi anlayamaz:

Gül tesmiye ederim
O müennese ki aklımı bulandırır.
Eğer kelime şeyi resmetmeye borçlu ise
O müennesin bu dilber ismi almaya hakkı vardır,
Bir gül gibi.[20]

Çeviri kötü olmasına kötüdür. Bu da Bihruz Bey'in Türkçe'yi iyi kullanamadığını gösterir. Ama Bihruz Bey'in takıldığı bu şiirin dili değil anlamıdır. Gül'ün nasıl kişileştirildiğini aklı almaz; bir çiçeğin insanlar gibi düşünme özelliğine sahip olduğunu hiçbir yerde duymamıştır; *Langage des fleurs* ve *Histoire naturelle* adlı kitaplarda böyle bir şeye tesadüf etmemiştir. Bihruz Bey'in temel edebiyat eğitimi de olmadığından, edebi sanatlar arasında arayacağı bir şeyi botanik kitaplarında arar. Dahası, ve bizim için çok önemlisi, "kelime şeyi resmetmeye borçlu ise" ifadesinden hiçbir şey anlamaz. İşte burada Bihruz Bey epistemolojik bir duvara çarpmıştır. Sözcüklerin dış dünyadaki nesnelerin yerini tutması, sözcüklerin şeylere tekabül etmesi çağdaş felsefenin sorunlarındandır. Ayrıca ve özellikle de Tanzimat edebiyatında sözcükler şeylere tekabül etmez, onları temsil etmez ve bu edebiyat böyle bir dil anlayışıyla yazılmaz. Apriorist, idealist bir epistemolojik çerçevede kullanılan dilde sözcüklerin nesneleri

20 A.y., s. 62.

canlandırması beklenmez, çünkü sözcükler fikirlerden üretilir ve dış dünyayla değil fikirlerle örtüşürler. Bihruz Bey'in bu dizede takılması aslında Doğu'da okunan Batı edebiyatının, hele arada hâlâ epistemolojik farklılık varsa, tümüyle anlamsız olabileceğinin de saptanmasıdır. *"Tu le poet son fu"* diye elindeki metne isyan eden Bihruz Bey belki de "kelime şeyi resmetmeye borçlu" ifadesini anlayamadığı için çok kınanmamalıdır.

Bihruz Bey'in şiir arayışı devam eder. Fransızca'dan yaptığı bu çeviri ona pek muğlak görününce Türkçe bir şiir aramaya koyulur. "Ah! Türklerde adam gibi bir şair gelmemiş ki" yakınmaları arasında sonunda Vasıf'ın *Divan-ı Eş'ar*'ında karar kılar, çünkü ona göre Vasıf'ın şarkıları *şansonet*'tir ve bir şey *şansonet*'se iyi olmalıdır.

> Baş tarafından sahifelere bir çok göz gezdirdi. Aradığını bulamadığı, gördüğü şeylerin bir çoğunu -anlamak şöyle dursun- hatta okumaya bile muktedir olamadığı cihetle sıkılmaya ve arasıra bıyık altından müstehziyane gülerek "Çince mi bunlar? *Kel drol dö langaj?*" demeye başladı.[21]

Burada Recaizade Ekrem'in de, bir dereceye kadar, Bihruz'a hak verdiğini, böylesi ağır bir Osmanlıca'nın kolay anlaşılacağını beklememek gerektiğini düşündüğünü sezeriz. Dilin sadeleşmesine de öncülük eden yazarlardan biri olduğunu bildiğimiz Recaizade Ekrem'in bu tavrını da doğal buluruz. Gelgelelim, ne denli ağır bir metin olursa olsun, Bihruz Bey'in bu metni okuma çabası semiotik bir skandaldır, çünkü cümlenin öğeleri arasında hiçbir bağlantı kuramayan Bihruz Bey, sözcükleri, hatta bazan harfleri tek başlarına

21 A.y., s. 66.

görüp bağımsız gösterge birimleri sanarak, rastgele birini seçip anlamlandırmaya çalışır. Öyle ki, şarkılardan birinin başındaki çub-ı müje tamlamasındaki çub sözcüğünü evden gelen kültür birikimini kullanarak sokak süpürgesinin teli olarak yorumladıktan sonra, sıra müje sözcüğüne gelince bunun da herhalde meze demek olacağına karar veren Bihruz, sokak süpürgesinin çöpüne benzeyen mezeyi iştahla düşünmekte güçlük çekmesi üzerine bu şansonetten vazgeçer. Derken bir başka şiirde gözüne Çamlıca sözcüğü ilişir ve Bihruz hemen şiire saldırır. "Tarih-i kâr der kurb-ı Çamlıca-i sagir" dizesindeki bütün sözcüklere tek tek Osmanlıca sözlükten bakar, baktıklarını bir türlü biraraya getirip de bir anlam çıkaramaz, ama Çamlıca-i sagir'in küçük Çamlıca anlamına geldiğini görünce çok sevinir; çünkü oturduğu mahalle eğer soylu bir mahalle olmasa eski şiirlere geçmezdi diye düşünür. Keyifle aramaya devam eder:

Nazar et hal-i perişanıma bir kerre benim
Yanıyor nar-firakınla serapa bedenim

beytini beğenirse de *santiman*'dan yoksun bularak vazgeçer. Anlaşılan Bihruz Bey'in bu aşk kavramında bedene yer yoktur ve üstelik onda beden sözcüğüne rastlar rastlamaz, örneğin bir Mehmet Nadir gibi, "mevcudiyetim" çevirisini yapacak esneklik de yoktur. Bu yüzden bu şiirden de vazgeçer.

Bu müthiş metinsel arayış Gazaliyat kısmında da başarısızlıkla sonuçlanınca Bihruz Bey Şarkiyat'a gelir. Artık burada bir şey bulacağından emindir. Nitekim birkaç şarkı beğenir, bu kez de içlerinde hangisini seçeceğine karar veremez. Yorulmuştur, seçimi şansa bırakacaktır. Beğendiği şarkılara birer numara vererek kura çeker. 7 numara çıkar. 7 numara Bihruz Bey'in kaderinde çok önemli bir roloynayacak bu uzun aramanın sonucu olan şarkıdır. (Aslında burada

la bir ironi vardır, çünkü Bihruz bu şarkıyı yanlışlıkla çeker, ıslında numaraladığı şarkılardan biri değildir bu.) Kısaca)ütün bu şiir seçme süreci en son mantık noktası zorlanana lek abesleştirilir. Çıkan şarkı ise ünlü siyehçerde şarkısıdır:

Bir siyehçerde civandır
Hüsnü mümtaz-ı cihandır
Aşkı gönlümde nihandır
Bunca dem bunca zamandır.

Bihruz gene sözlüklere başvurur. Ve gene sözcüklerin nlasını bilmediğinden sözlüklerin ona yararı olmaz. Muhteem Bihruz Bey, kendine yaraşır muhteşem bir mantık yürüerek siyehçerde sözcüğünün "sarışın kadın" anlamına gelnesi gerektiğine karar vererek sevgilisine göndermek üzere ›u şiiri seçer.

Mektubun yazılma serüveni burada tamamlanır. Roman ›undan sonra mektubun okunup anlaşılması sürecini izlenneye başlar. Mektubun muhatabı Periveş Hanım'dır. Acaba ›u kadar gayreti takdir edecek midir?

Bir sonraki karşılaşmalarında Bihruz Periveş'le Çeni'nin arabalarının yanında koşarak mektubu vermeyi başaır. Hanımlar mektubu okumazlar bile, zaten mektubu da nu başlarından defedebilme amacıyla almışlardır. Açarlar, .cundaki çiçeğin zarifliğinden, kağıdın mis gibi koktuğunan sözederler, "iki parça edip büktükten sonra Bağlarbaı'ndan Bülbülderesi'ne inerken solda kalan metruk kabrisana" fırlatırlar. Recaizade Ekrem'in gene alayla benimsediği ğır bir Osmanlıca'yla, mektubun "hâmil olduğu esrar-ı gaabetmedar-ı aşk-ü muhabbet mevdu-ı mahremiyet-i hamuan" edildiğini okuruz.[22] Yazılı söz hedefine varamamıştır.

: A.y., s. 102.

Kuşkusuz burada Recaizade Ekrem'in birinci derecede hedefi bilinçsiz ve bilgisiz Batı taklidi edebiyattır. Ama bundan da önemlisi, gününün yazınsal bunalımını aktarmaktır.

Siyehçerde'yi Bihruz Bey'in sarışın, güzel kadın niyetine anladığını biliyoruz. Hayalinde Periveş Hanım artık bir siyehçerdedir. Siyehçerdesinin mektupta verdiği randevuya geleceğinden emindir. Artık gece gündüz bunun hayaliyle yaşar. Bihruz Bey'in düşgücü özlemleriyle, değer yargılarıyla, en önemlisi de sözcük dağarcığıyla kısıtlıdır. Ayrıca yazdığı mektubu da o kadar beğenir ki, odasına kapanıp tekrar tekrar okuyarak, gözleri yaşlarla dolu, bu mektubun bir kadını nasıl etkileyemeyebileceğine şaşar durur. Çünkü siyehçerde bir türlü buluşma yerine gelmemektedir.

Bihruz Bey perişandır. Ne yanlış yapmıştır? Mektubunda bu soylu kadını kıracak, incitecek bir şey mi söylemiştir? Gerçek bütün acımasızlığıyla Bihruz'un yüzüne çarpar: Kalemde, Arapça ve Farsça'ya hakimiyetiyle tanınan Defterci Naim Efendi ona siyehçerdenin kara yağız delikanlı anlamına geldiğini açıklar.

Düşlerinin siyehçerdesinin bir kara yağız civan olduğunu keşfetmek Bihruz Bey'i yıkar. Artık Periveş Hanım'ın buluşma yerine neden gelmediğini anlamıştır. Bu mektup düzeltilmelidir. Bu mektubu düzeltmenin tek yolu da elbette ikinci bir mektup kaleme almaktır.

İkinci mektup ancak birincinin abesliğini yineler. Bir türlü dersini alamayan Bihruz gene anlamadığı bir mektup yazar. Şimdi de, birinci mektuba koymaktan vazgeçtiği "eğer kelime şeyi resmetmeye borçlu ise" dizesini taşıyan şiiri koyar. Ama eğer "kelime şeyi resmetmeye borçlu ise" Bihruz Bey yazdıklarını hiçbir zaman anlayamayacak ve anladıklarını da yazamayacaktır, çünkü yaşantısıyla dili arasında hiçbir köprü yoktur. Ve zavallı Bihruz Bey elinde gene anlamsız bir mektup, gene okurunu aramaya koyulur.

Araba Sevdası burada bitebilirdi. Bundan sonra Bihruz 'in ikinci mektubu verebilmek için aylarca Periveş Ha-ı'ı arayışı, mitoman Keşfi'nin yalanına inanıp onu öldü ması, bu acıyı sözcüklere tercüme edebilmek için Lamar-'in *Graziella*'sına başvurması, *Graziella*'nın altbaşlığı ımier Regret"yi yanlış anlayıp ikinci, üçüncü pişmanlık-da bulabilmek için Lamartine'in bütün eserlerini satın ı, diğer pişmanlıkları bulamayınca başlığını gene yanlış ımlayıp *La Chute d'un ange*'ı (Bir Meleğin Düşüşü) oku-'a kalkışı, artık bir tekrar, ya da aynı tema üzerine çeşit-ədir. Yalnız bu son kısımda metinlerin hiçlenmesi iyice ə kazanır. Yazarın anlatımı tümüyle ve amansızca iro-ir. Bihruz Bey aynı aşık olduğu zamanki gibi şimdi nasıl ·ekmesi gerektiğini de kitaplardan öğrenmek zorunda ol-ı için, acı çeken her aşığın, başucunda ağlayacağı bir me-ʒerektiğini anlayıp Periveş Hanım'ın mezarını aramaya ılur. Birinci mektupla belirlenen birinci kısmın nakaratı l Belle Helene operetinin melodisi ise, ikinci mektupla lenen bu ikinci kısmın nakaratı da *Graziella*'dan Bihruz ın aklında kolayca kalan *se bien to pur murir* ifadesidir. *ien to pur murir* diye mecnun gibi İstanbul sokaklarını ʒan Bihruz Bey Periveş Hanım'ı kanlı canlı karşısında nce şaşkınlığa ve uğradığı düş kırıklığına yanıt olarak 'eş'in sokakta çınlayan kahkahalarını alır.

ʾu araştırmanın temel savı Tanzimat döneminde ortaya ı Türk romanının eski ve egemen epistemolojiyi yadsı-ın Batı modellerini örnek alarak üretilmiş metinler ol-dur. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Samipaşaza-·zai, ve hatta ilk natüralist yazar olma iddiasındaki Nâ-.e Nâzım bunda bir sakınca görmemişler; kurgusu, kişi-me yöntemi, ve dünya görüşü tümüyle apriorist-idealist ›istemolojiden kaynaklanan romanlar yazmışlardır. Üs-bu yazarların sadakatle izledikleri İslâmi ahlâk ve de-

ğerler sistemi onlarca yüceltilmiş, arındırılmış bir ahlâk ve değerler sistemiydi. Bu arındırılmış ahlâk sisteminde iyi-kötü, soyut-somut, kadın-erkek, duygu-akıl ilişkileri, belki de bu ahlâki yüceltme yüzünden gerektiğinden de net ve kesindi. Geçiş dönemlerinin reformcu girişimlerinde epistemolojik çerçeveyi de etkileyebilen böyle ahlâki yüceltme ve arındırmalara rastlamak oldukça olağandır. Reformcu ve öncü seçkinler, bağlı oldukları ideolojiyle dillerini de biçimlendirerek, epistemolojik sonuçlar doğurabilecek söylemler üretirler. Bunlar titizlikle arındırılmış, tutarlı, nesnel dünyadan alabildiğine soyutlanarak sistematize edilmiş söylemler olabilirler. Bu da onları giderek daha otoriter bir ses tonu edinmeye ve kendilerinden menkul kültür babalığı üstlenmeye götürür. Recaizade Ekrem, çoklukla bunu yapmış Tanzimat romancıları arasında bir istisnadır, çünkü baba değil oğuldur. Amacı kültürel, reformist, ya da epistemolojik bir arındırma ve yüceltme değildir; tersine bu arındırma ve yüceltmenin arkasında yatan ve herkesi, ister kabul etsinler ister etmesinler, tehdit eden kargaşayı sergilemektir. Bu amaçla modernist bir tavır almış ve kendi metnini hiçlemeye dek gitmeyi göze alarak Tanzimat'ta üretilen metinlerin kaynaklandığı kaygan kültürel ve epistemolojik zemini sergilemeye yönelmiştir. Çünkü eğer "kelime şeyi resmetmiyorsa" geriye yalnız yazılamayan yaşantılarla okunamayan metinler kalır.

KAYNAKÇA

Adıvar, Adnan, *Osmanlı Türklerinde İlim,* İstanbul, 1943.

Adıvar, Adnan, "Interaction of Islamic and Western Thought in Turkey", *Near Eastern Culture and Society,* s. 119-129; yay. T. Cuyler Young, Princeton, New Jersey, 1951.

Ahmet, Mithat, *Ekonomi Politik,* İstanbul, 1291 (1878).

Ahmet, Mithat, *Sevday-ı Sa'y ü Amel,* İstanbul, 1296.

Ahmet, Mithat, *Dürdane Hanım,* baskıya haz. Hakkı Tarık Us, İstanbul, 1951.

Ahmet, Mithat, *Jön Türk,* İstanbul, 1326 (1908).

Ahmet, Mithat, *Felatun Bey ile Rakım Efendi,* İstanbul, Yurttaş Kitabevi, tarih yok.

Ahmet, Mithat, *Müşahedat,* baskıya haz. Necmettin Turinay, İstanbul, 1979.

Ahmet, Mithat, *Hasan Mellah,* baskıya haz. Kenan Akyüz, İstanbul, 1975.

Ahmet, Mithat, *Henüz Onyedi Yaşında,* İstanbul, 1943.

Akyüz, Kenan, "Sergüzeşt Romanı Üzerine", *Türk Dili,* Nisan 1956, s. 55, s. 417-421.

And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu,* Ankara, 1972.

Aziz Efendi, *Muhayyelat-ı Aziz Efendi,* basıma haz. Ahmet Kabaklı, İstanbul, 1973.

Berkes, Niyazi, "Ekonomik Tarih ile Teori İlişkileri Açısından Türkiye'de Ekonomik Düşüncenin Evrimi", *Türkiye'de Üniversitelerde Okutulan İktisat Üzerine,* der. Fikret Görün, Ankara, 1972.

Berkes, Niyazi, *200 Yıldır Neden Bocalıyoruz?,* İstanbul, t.y.

Berkes, Niyazi, *The Development of Secularism in Turkey,* Montreal, 1964.

Beşir, Fuad, *Mektuplar,* baskıya haz. C. Parkan Özturan, İstanbul, t.y.

Bilgegil, Kaya, *Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar,* Ankara, 1976.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence,* New York, 1973.

Bloom, Harold, *Poetry and Repression,* New Haven, 1976.

Boratav, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat,* İstanbul, 1982.

Boratav, Pertev Naili, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği,* Ankara, 1946.

Davison, Roderic, *Reform in the Ottoman Empire: 1856-1876,* Princeton: New Jersey, 1963.

Devereux, Robert, *The First Turkish Constitutional Period,* Baltimore, 1963.

Dino, Güzin, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru,* Ankara, 1954.

Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu,* İstanbul, 1978.

Dino, Güzin, "Recaizade Ekrem'in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik", *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü,* c. XI, 1954, s. 57-74.

Dürder, Baha, *Namık Kemal'in Romanları,* İstanbul, 1940.

Enginün, İnci, *Tanzimat Romanında Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri,* İstanbul, 1979.

Fındıkoğlu, Z. F., *Namık Kemal ve İdeolojisi,* 1939.

Finn, Robert Patrick, *The Early Turkish Novel,* yayımlanmamış doktora tezi, Princeton, New Jersey, 1978.

Hanioğlu, Şükrü, *Bir Siyasal Düşünür Olarak Abdullah Cevdet ve Dönemi,* İstanbul, 1981.

Irzık, Gürol, Sibel Kuvent, *"İntibah ve Türk Romanının Çıkışı",* yayımlanmamış seminer tebliği, 1982.

Itzkowitz, Norman, *Ottoman Empire and Islamic Tradition,* New York, 1972.

İnalcık, Halil, *"Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu", Belleten,* s. 112, c. XXVIII, Ekim 1964.

Kaplan, Mehmet, *"Namık Kemal'e Göre İnsan",* İstanbul, sayı 15, 1944.

Kaplan, Mehmet, *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri,* İstanbul, 1948.

Kaplan, Mehmet ve diğerleri, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi,* İstanbul, 1979.

Karal, Enver Ziya, *"Gülhane Hatt-ı Hümayununda Batı'nın Etkisi", Belleten,* s. 112, c. XXVIII, Ekim 1964.

Kavram, sayı 3, Temmuz 1989, *Beşir Fuad* özel sayısı.

Kerim Sadi, *Tarihin Materyalist Telakkisine Göre Namık Kemal,* 1932.

Kısakürek, Necip Fazıl, *Namık Kemal: Şahsı, Eseri, Tesiri,* Ankara, 1940.

Kılıçbay, Mehmet Ali, "Tanzimat Neyi Tanzim Etti?", *Argos,* s. 15, Kasım 1989, s. 57-63.

Kocatürk, Vasfi Mahir, *Namık Kemal'in Hayatı,* Ankara, 1957.

Köprülü, Fuad, *Edebiyat Araştırmaları,* Ankara, 1966.

Kudret, Cevdet, *Ahmet Mithat,* 1962.

Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman,* İstanbul, 1965.

Kuntay, Mithat Cemal, *Namık Kemal Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında,* İstanbul, 1944.

Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı: Meşrutiyet Dönemi,* İstanbul, 1986.

Kurdakul, Şükran, *Namık Kemal,* İstanbul, 1977.

Levend, Agah Sırrı, *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı,* İstanbul, 1934.

Levend, Agah Sırrı, *Şemseddin Sami,* Ankara, 1969.

Lewis, Bernard, *The Emergence of Modern Turkey,* New York, 1968.

Lewis, Bernard, *Istanbul and the Civilization of the Ottoman Empire,* Norman, 1963.

Mardin, Şerif, *The Genesis of the Young Ottoman Thought,* Princeton, New Jersey, 1962.

Mardin, Şerif, "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar,* s. 411-458; yay. Tümertekin ve Mansur, İstanbul, 1971.

Mardin, Şerif, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri,* Ankara, 1964.

Mardin, Yusuf, *Namık Kemal'in Londra Yılları,* İstanbul, 1974.

Menemencioğlu, Nermin, "Tanzimat Yazarları", *Yeni Ufuklar,* c. 22, s. 252, Eylül 1974, s. 33-42.

Menze, T., "Kemal (Mehmet Namık)", *Encyclopedie de l'Islam,* II, 1927, s. 898-902.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,* 2 cilt, İstanbul, 1990.

Mutluay, Rauf, *100 Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı,* İstanbul, 1970.

Namık, Kemal, *Cezmi,* basıma haz. Fazıl Yenisey, Ankara, 1975.

Namık, Kemal, *Renan Müdafaanamesi,* Ankara, 1962.

Namık, Kemal, *İntibah,* Ali Bey'in Sergüzeşti, basıma haz. Mehmet Kaplan, Ankara, 1984.

Nazım, Nabizade, *Zehra,* basıma haz. Aziz Behiç Serengil, Ankara, 1960.

Nazım, Nabizade, *Hikayeler,* basıma haz. Aziz Behiç Serengil, Ankara, 1961.

Oğuzkan, Ferhan, *Sami Paşazade Sezai,* Ankara, 1954.

Okay, Orhan, "Türk Romanına Köy Mevzuunun Girişinde Unutulan Bir İsim: Ahmed Midhat Efendi", *Birinci Milli Türkoloji Kongresi,* İstanbul, 1980.

Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi,* Ankara, 1975.

Okay, Orhan, *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti,* İstanbul, 1969.

Ortaç, Şükran, *Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında ve Letaif-i Rivayat Serisi Hikayelerinde Beyoğlu,* Türkiyat Enstitüsü Tez, no: 430, 1954.

Ortaylı, İlber, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul, 1983.

Öner, Necati, *Türkiye'de İlim ve Mantık Anlayışı*, Ankara, 1967.

Özön, Mustafa Nihat, *Türkçe'de Roman*, İstanbul, 1985.

Özön, Mustafa Nihat, *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*, İstanbul, 1938.

Perin, Cevdet, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul, 1946.

Ramsaur, E. E. *The Young Turks: Prelude to the Revolution of 1908*. Princeton, New Jersey, 1957.

Recaizade Mahmut, Ekrem, *Araba Sevdası*, baskıya haz. Seyit Kemal Karaalioğlu, İstanbul, 1985.

Sami Paşazade Sezai, *Sergüzeşt*, baskıya haz. Fazıl Yenisey, İstanbul, 1970.

Şemsettin, Sami, *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat*, baskıya haz. Ankara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1964.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Namık Kemal Antolojisi*, İstanbul, 1948.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1967.

Tansel, Fevziye Abdullah, *Namık Kemal ve Abdülhak Hamit*, Ankara, 1949.

Tevfik Ebuzziya, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, İstanbul, 1973.

Timur, Taner, *Osmanlı Kimliği*, İstanbul, 1987.

Timur, Taner, *Türk Devrimi, Tarihi Anlamı ve Felsefi Temeli*, Ankara, 1968.

Tuğrul, Mehmet, *Mahmutgazi Köyünde Halk Edebiyatı: Menkıbe, Hikaye, Masal, Fıkra*, İstanbul, 1969.

Turhan, Mümtaz, *Garplılaşmanın Neresindeyiz?*, İstanbul, 1959.

Us, Hakkı Tarık, *Ahmet Mithat'ı Anıyoruz*, İstanbul, 1955.

Us, Hakkı Tarık, *Ahmet Mithat Efendi ile Şair Fitnat Hanım*, İstanbul, 1948.

Ülken, Hilmi Ziya, *İslam Felsefesi*, İstanbul, 1976.

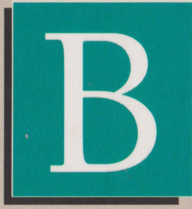
Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul, 1979.

Yavuz, Hilmi, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Ankara, 1976.

Yazgıç, Kemal, *Ahmet Mithat Efendi: Hayatı ve Hatıraları*, İstanbul, 1940.

Yücebaş, Hilmi, *Bütün Cepheleriyle Namık Kemal*, İstanbul, 1959.

Yücel, Hasan Ali, der. *Tanzimat*, İstanbul, 1940.



Bu çalışmada Jale Parla, Türk romanının doğuşunda belirleyici olan bilgi kuramını, babalar ve oğullar eğretilemesi çerçevesinde inceliyor. Parla'ya göre, baba-oğul ilişkisi, Tanzimat döneminde bir çatışma değil, devamlılık ilişkisidir. Bu muhafazakâr ilişkinin oğulları, ilk romancılarımızdır. Hepsi, kaybedilmiş bir babanın arayışı içinde, kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır. Bağlı oldukları otorite, mutlak bir İslâm kültürü ve epistemolojisidir... Tanzimat yazarlarının şöyle bir normatif öncelikler sıralamasına bağlı kaldıklarını söyleyebiliriz: Yenileşme hareketinin temelini, ahlâkî ve kültürel boyutlarıyla, Doğu'nun dünya görüşü oluşturmalıdır; bu dünya görüşünün bekçisi, toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde yazardır. Tanzimat gibi, mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde dünya görüşü hâlâ mutlakçı olmayı sürdürüyorsa, yazara babalık görevi düşer. Her Tanzimat yazarının içinde bir "mürebbî-i efkâr" gizlidir; her satır, "nazende tıfl"ın terakkisi içindir. ■



İLETİŞİM 118
ARAŞTIRMA İNCELEME 25

